كلمة العدد التاسع

إنّ تنوّع الفوائد المعارف وإثمارها في العقول يتطلب تنوعاً في التفكير واختلافاً في زوايا النظر تبعاً لتعدد الموضوعات وتنوع القضايا التي تتم معالجتها. وتلك هي السمة التي ينبغي أن تطبع الفكر الإنساني المتنوع بطبيعته. لأنّ الاختلاف في الأفكار هو الذي يثمر التجدد والتنوع، وهو ما يحقق التقدم الفكري والرقي الحضاري المتجدد عبْر الزمن وفق السنن الكونية التي خلق الله الناس عليها. ذلك أنّ النظر في الآفاق بفكر الباحث التوّاق وما يتولّد عنه من الإبداع الخلّاق يدفع أولي العقول والألباب إلى البحث في النتائج والاسباب، ويحرك فيهم تلك الطاقة الكامنة التي أودعها الله لديهم ليكونوا منارات تهدي السائرين في دهاليز الحياة المظلمة المتعبة ومسالك المعرفة المتشعبة التي ضلّ فيها الطريق كثير من السالكين، فتاهوا وهم يلتمسون منافذ لهم يعبرونها ويترقبون ظهور الخيط الأبيض من فجر المعرفة الصحيحة التي ينشدونها.. وهنا تتجلّى مَهمّة الباحث ويبرز دوره، برؤيته الفاحصة ونظرته الثاقبة، وهو ينشد الحقيقة ليجلّيها للآخرين ويسهر ليوفر الراحة للحائرين.. وتلك هي رسالة العلم الخالدة التي يشترك الباحثون الجادّون المنصفون جميعهم في تجشمها، وهي لعمري لا تؤتي ثمارها إلاّ بالتضحية القائمة والمعاناة الدائمة، ولكن لها متعة لا يعرف كنهها إلاّ باحث يكابد المشاق ويطيل النظر في الآفاق، فتراه يشقى بعقله وهو في يتقلّب في نعمة التفكّر والتدبُّر والتأمُّل، مع علْمه أن لا مناص له من ذلك، ولا يعرف شيئا من حاله إلاّ من كان من أمثاله.. ولله درّ أبي الطيب إذ يقول :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله ** وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

لقد ازدانت صفحات هذا العدد التاسع من مجلة " الباحث " بما جادت به قرائح فريق من الباحثين الذين أخرجوه في ثوب قشيب ومشهد جميل عجيب بما يحويه من مقالات مختلفة حبلى بأفكار متنوعة وأشكال معرفية ثرية تتيح للقارئ الكريم أن يجول بين ثناياها لينتخب منها ما يفتح له مجال القراءة والتفكير في مضامينها المفيدة..

بدوكانت البداية بجملة مقالات لغوية تناولت أولاها موضوع الإيقاع، ومفهوم التعدد والتداخل بين النظرية والتطبيق، ليضيف الباحث أفكاراً جديرة بالنظر في مجال الإيقاع الشعري العربي ؛ ثم يأتي الحديث عن علاقة النظم بالنحو انطلاقا ممّا تميّز به عبد القاهر الجرجاني في نظريته الفريدة التي ضمّنها كتابه القيّم " دلائل الإعجاز " حين أراد الربط بين النحو والبلاغة عبْر هذا الجسر الممتد من النظم بين علوم العربية كلها، وهذا ما أراد الباحث تحليته في مقاله ؛ ولا نبرح موضوع البلاغة أمّ العلوم العربية لنطالع موضوعاً تربويا تعليميا تناول فيه الباحث مقاربة تعليمية لموضوع البلاغة العربية في ضوء النص الأدبي، متعرضا إلى جانب الفن والتجريد، ومعرجاً على منهج تعليمي جديد في مجال تدريس البلاغة ؛ وأمّا ختام الموضوعات اللغوية فتناول فيه الباحث جهود العلماء المغاربة في خدمة اللغة العربية من خلال التراث المخطوط، وهي جهود لا يمكن إغفالها لما تحمله من قيمة علمية، وما تحويه من نفائس فريدة لا تزال بحاجة إلى مواصلة البحث والتنقيب لاستجلاء مكنوناتها.

وأمّا موضوعات الأدب والنقد فمبدؤها بالصورة الوصفية في معلقة زهير التي تضمنت من الأبعاد الفنية ما يجعلها من القصائد المتميزة التي تزاحمت عليها الأقلام كما يقول الباحث، غذ جعل مزايا الصورة الوصفيه فيها دافعا له على اختيارها ؛ وبعد ذلك ننتقل إلى دراسة أدبية نقدية تحليلية لمقصورة ابن دريد قدمها الباحث بما فيها من المتعة في تتبع جماليات التراث من خلال أشكال من الإبداع الأدبي المتنوع ؛ ومن التراث القديم ينقلنا باحث آخر إلى قراءة في ديوان حديث على خطى الحركة الشعرية المعاصرة التي تجعل من النص رموزا وعلامات تتطلب قارئا يدرك آليات إنتاج النص الإبداعي الجديد ؛ وبعدها ننتقل إلى دراسة للشعر الجزائري الحديث الذي أخذ نصيباً وافراً في هذا المقال بما قدّمه الباحث من قراءة مفيدة له، وإن كان الشعر الجزائري لم يحظ بحظه من النقد، وفي هذا دعوة إلى الأقلام العربية والجزائرية على الخصوص لتواكب ذلك الإنتاج الزاخر الذي تجاوز حركة النقد ؛ ويأتي ختام الموضوعات الأدبية والنقدية بمقال تحدث فيه

الباحث عن بنية النص الروائي لينقلنا إلى هذا الجنس الأدبي الذي اضحى مجالاً خصبا للنظريات النقدية المعاصرة بقراءاها المتعددة له.

وأمّا الموضوعات الفكرية فجاءت بدايتها بموضوع الاستضعاف والاستكبار، وعرجت فيه الباحثة على قضية صدام الحصارات، وتناولت الموضوع باسلوب مباشر وصريح قصد معالجة القضية المطروحة بنظرة واقعية فاحصة للبحث عن مسالك الحل فيها ؛ ويأتي بعد ذلك المقال الثاني لينقلنا فيه الباحث إلى قضية فكرية أخرى لها أهمية بالغة تتعلق بإشكالية الأغتراب في الفكر العربي والفكر الغربي انطلاقا من التأثير والتاثر ؛ وأما ختام هذه المقالات فكان بطرح إشكالية أخرى في معالجة ظاهر التصوف وعلاقتها بالحداثة بكل أبعادها، وموقع ذلك في الفكر الإسلامي، ليقدم الباحث قراءة في مختلف التصورات وانتقادات للمناهج الحديثة في تعاملها مع هذه الظاهرة..

وكان ختام المقالات كتاب حياة أراد الباحث من خلاله أن يعرض علينا نظرته لجانب من تجارب الآخرين عبْر ما قدموه وما أنتجوه من أفكار جديرة بالتنويه، ليسوق لنا أمثلة حية منها..

تلك كانت مضامين العدد التاسع الذي تميز بالتنوع المعرفي، والثراء الفكري، والجدية في طرح الإشكاليات ومعالجة القضايا، إنْ في المجال اللغوي أو الأدبي أو الفكري؛ وبهذا تعددت فوائده وتميزتْ فرائده..

وختاماً ، نهنّئ الباحثين الذين قدّموا توقيعات الخواطر وأبدوا أفكارهم للناظر، سائلين الله لهم كل العون والتوفيق والسداد لإتمام مسيرهم العلمية المثمرة..كما نرجو أن يجد القارئ الكريم ضالته في هذا العدد عبْر ما تمّ عرضه من اختيارات لغوية وأدبية وفكرية أردنا من خلالها أن نقدّم فضاءً ثرياً خصباً يتيح له أن ينهل من امتداداته العلمية والمعرفية بكل أبعادها... والله الموفق..

رئيس التحرير / د . عبد العليم بوفاتح

في البنية الإيقاعية العربية : مفهوم التعدد والتداخل بين النظرية والتطبيق

الأستاذ الدكتور محمد خليفة – جامعة الأغواط – الجزائر

يساير مفهوم التعدد مفهوم التداخل في البنية الأساسية التي يقوم عليها النظام العروضي، فالأسباب والأوتاد هي اللبنات العروضية الأساسية التي تقوم عليها الأجزاء ، والقاعدة التي تنظم بنية الجزء من جهة كم هذه المكونات قاعدة واحدة تطبق على كل الأجزاء. ولهذا نجد تداخلا بين هذه الأجزاء على اختلاف أبنيتها ويمكننا التحقق من هذا التداخل على المستوى النظري من خلال النموذج التالي:

//0 /0 /0 تتضمن هذه البنية الشكلين //0 /0 ، /0 //0 . كما تتناسب كميا مع الأشكال التالية :/0 /0 //0 ، /0 //0 /0 . وإذا انطلقنا من المستوى الصوتي لا السببي الوتدي في التفريع أمكننا الحصول على الشكل /0 /0 /0/ ومن هنا يمكننا القول إن التداخل والتعدد مظهران حقيقيان في النظام العروضي، وهما انعكاس للعلاقة الدورانية بين المكونات .

يحمل التبديل الدوراني، في الدائرة العروضية، في طياته بذور التداخل بين البحور ، ويؤكد التحقيق الشعري هذه الوجهة. وقد نبه الباحث الدكتور مصطفى حركات إلى هذه الخاصية التي توصل إليها بوصفها نتيجة اختبارية فرأى أن البسيط الأول يتبادل والطويل الأول والثاني أوزانهما بسهولة،وكذلك الوافر الأول والكامل الرابع ، والوافر الثاني والكامل الثامن. والهزج مع الرمل. والمنسرح والخفيف. والمديد مع مجزوء البسيط والرمل الثاني والسريع *الأول*. والمضارع مع المقتضب والمجتث ومجزوء المنسرح ومجزوء الخفيف[1].وفي كل هذا ما يثبت أن التداخلات بين

[1] ـــ د. مصطفى حركات ،نظريات الشعر : ص 61 .

الأوزان والبحور أمر قائم في ظل التعدد ، فهل يعني هذا أن الخليل لم يضع ضوابط تحكم هذا التداخل ، ويتم التفريق بواسطتها بين وزن ووزن ؟ للإجابة على هذا نورد مجموعة من التداخلات القائمة بين أوزان البحر الواحد، وبين أوزان بحور مختلفة من دائرة واحدة ، وأوزان مختلفة بين بحور متباينة من دوائر مختلفة .

1 ــ أورد الخليل لبحر البسيط ثلاثة أعاريض وستة أضرب ، وتأتي عروضه الثالثة مقطوعة ممنوعة من الطي ولها ضرب مثلها على الشكل (/0 /0 /0) ولكن التحقيق الشعري لا يلتزم بصرامة هذا البناء، وقد وردت قصيدة لامرئ القيس مبنية على وزن هذا المخلع مع تداخل في الأعاريض ، والأضرب يقول[2] :

عيناك دمعهما سجـــــال   كأن شأنيهما أوشـــــال

0/0/0/   0//0/ 0// 0//   0/0// 0/// 0// 0/ 0/ — 1

أو جدول في ظلال نخـــل   للماء من تحتــه مجـــــال

0/ 0/ /   0// 0/ 0// 0/ 0/   0/ 0// 0// 0/ 0// 0/ 0/ — 2

قد أقطع الأرض وهي قفر   وصاحبي بازل شمـــــلال

0/ 0/ 0/   0// 0/ 0// 0/ /   0/ 0// 0/ / 0/ 0// 0/ 0/ — 3

نـــاعمة نائم أبـــــجلها   كأن حاركها أثـــــال

0/ 0//   0// / 0// 0/ /   0/ // 0/ 0/ / 0/ 0// / 0/ — 4

تقدمني نهدة سبـــــوح   صلّبها العضُّ والحيـــــال

0/ 0/ /   0/ / 0/ 0// / 0/   0/ 0/ / 0/ / 0/ 0// / 0/ — 5

---

[2] ــ الشنتمري ، شرح ديوان امرئ القيس : 509 ، 510 ، 511 .

تطعم فرخا لهـــــا صغيرا أزرى به الجوع والإحتـــال

6 ـــ 0/ / 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0/ / 0/ 0/ 0// 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/

قلوبَ خِـــزَّانِ ذي أورال قوتا كما يرزق العـــــــيال

7 ـــ 0/ / 0/ 0// 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/ / 0/ 0/ 0/ /

كأنهم حرشف مبثـــــوث بالجو إذ تبرق النـــــــعال

8 ـــ 0/ / 0/ 0// 0/ 0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/ / 0/ 0/ 0/ /

ففي هذه الأبيات نلاحظ اختلاف الأعاريض والأضرب في التحقيق الواحد ، فقد جاءت العروض على الشكل (0/ 0//) في النماذج (1 ، 2 ، 3 ، 5 ، 6)، وعلى الشكل (0/ 0/ 0/) في النموذجين (7 ، 8) وعلى الشكل (0/ / 0///) في النموذج (4) .أما الضرب فقد جاء على الشكل (0/ 0//) في النماذج(2 4 ، 5 ، 7 ، 8) وعلى الشكل (0/ 0/ 0/) النماذج (1 ، 3 ، 6) إن هذا النموذج الشعري يكشف عن حقيقتين هامتين أولاهما أن الخليل لم يضع قانونا صارما يحد الوزن من جهة الأعاريض والأضرب ينطلق فيه من القواعد النظرية، وإنما أعطى الأوزان من مرونة التغيير بالقدر الذي دل عليه استقراؤه الواقعَ الشعري ومن هذا المنظور لا يجوز لنا أن نعد عمل الخليل الخاص بوضعه للأوزان عملا قسريا للاستعمال وثانيتهما أننا قد نجد في الاستعمال تداخلا لوزنين من نفس البحر كما هو عليه وضع النموذج (4) في المثال السابق إذ جاءت عروضه على الشكل (0/ / 0//) وجاء ضربه على الشكل (0/ 0//) وهذا هو وزن العروض المجزوءة والضرب المقطوع وهو وزن مستقل عند الخليل عن بقية أوزان البسيط، ومع هذا فقد تداخل مع وزن آخر مستقل هو العروض المقطوعة ، والضرب المقطوع.

لقد ورد في الشعر القديم نماذج أخرى تحقق هذا التداخل في إطار مخلع البسيط ،وبائية عبيد بن الأبرص[3] نموذج قوي الدلالة في هذا المعنى وسنكتفي ببعض الأبيات الشواهد على الرأي الذي نطرحه . يقول:

أقــفر من أهلــه ملحـــوب   فالقطــبيات فالــذنــوب

1 ـــ /0 / //0 /0 / /0 /0 /0 /0   /0 /0 //0 /0 / /0 / / /0 /0

أرض توارثـــــها الجـــدوب   فكل من حلـــــها محروب

2 ـــ /0 /0 //0 // /0 / / /0   / / /0 //0 /0 / /0 /0 /0 /0

[3] ـــ قال المعري عن ذنوبه(مختلفة النظم كقصيدتي عبيد وعدي ... وقصيدة عبيد أقفر من أهله ملحوب ووزنها مختلف وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض) . انظر :ـــ الفصول والغايات : 131 .وقال أيضا :

وقد يخطئ الرأيَ امرؤ وهو حازم   كما اختل في نظم القصيد عبيد .

وقال ابن رشيق في معرض حديثه عن الزحاف : (ومنه قبيح مردود لا تقبل النفس عليه ، كقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب ، مثاله قصيدة عبيد المشهورة :

أقفر من أهله ملحوب

فإنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلة ولا غيرها حتى قال بعض الناس : إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها).انظر: ـــ العمدة : 140/1. وقال أبو يعقوب السكاكي عنها : " وهذه القصيدة عندي من عجائب الدنيا في اختلافها في الوزن ، والأولى فيها أن تلحق بالخطب ؛ كما هو رأي كثير من الفضلاء " انظر :

ـــ أبو يعقوب السكاكي ، مفتاح العلوم : 637 ، تحقيق د . عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت 2000.

أو فلـــــج واد ببطن أرض   للمـــــاء من تحته قسيب

o/ o/ /   o/ / o/   o// o/ o/   o/ o/ /   o/ / o/   o// o/ o/ — 3

فإن يكن حــــال أجمعها   فلابـــــديء ولا عجيب

o/ o/ /   o/ / o/   o// o/ /   o/ / /   o/ / o/   o// o/ / — 4

أو يك أقفر منها جـــوها   وعـــادها المحل والجدوب

o/ o//   o/ / o/   o// o/ /   o// o/ o/   o/ / /   o// / o/ —5

o/ o/ o/   o/ / /   o// o/ /   o/ o/ o/   o/ / o/   o// o/ / — 6

وكل ذي إبل مـــوروث   وكل ذي سلـــب مسلوب

o/ o/ o/   o/ / /   o// o/ /   o/ o/ o/   o/ / /   o// o/ / — 7

بالله يدرك كل خيـــــر   والقـــول في بعضه تلغيب

o/ o/ o/   o/ / o/   o// o/ o/   o/ o/ /   o/ / /   o// o/ o/ —8

افلح بما شئت قد يبلغ بالضــــعف وقد يخدع الأريب

o/ o/ /   o/ / o/   o// / o/   o/ //o/   o/ / o/   o// o/ o/ — 9

لا يعـــظ الناس من لا يعظ الـــد   هـــــر ولا ينفع التلبيب

o/ o/ o/   o/ / o/   o// / o/   o// / o/   o/ / o/   o// / o/ —10

قد يوصل النـــازح النائي وقد   يقـــــطع ذو السهمة القريب

o/ o/ /   o/ / o/   o// / o/   o// o/ o/   o/ / o/   o// o/ o/ —11

والمـــرء ما عاش في تكذيب   طـــــول الحياة له تعذيب

o/ o/ o/   o/ / /   o// o/ o/   o/ o/ o/   o/ / o/   o// o/ o/ —12

ريش الحمـــام على أرجائه   للقلب من خوفه وجيـــب

o/ o/ /   o// o/   o// o/ o/   o// o/ o/   o// /   o// o/ o/ -13

عـــــيرانة مؤجد فقـــــارها   كأن حاركها كثيـــــــــب

14- /0 /0 //0 /0 / /0 / /0 //0   / /0 //0 / //0 / /0 /0

مضـــــبر خلقـــــــــها تضبيرا   ينشق عن وجهـــــــها السبيب

15— / /0 //0 /0 / /0 /0 /0 /0   /0 /0 //0 /0 / /0 / /0 /0

زيتية نائم عروقـــــــــها   وليِّن أسرها رطيـــــــــــب

16— /0 /0 //0 /0 / /0 / /0 / /0   / /0 / /0 /0 / /0 / /0 /0

فنهضت نحوه حثيـــــــــثا   وحـــــــــــردت حرده تسيب

17 — / / //0 /0 / /0 / /0 /0   / / //0 /0 / /0 / /0 /0

يضـــغو ومخلبها في دفـــــه   لا بـــــــــد حيزومه منقوب

18— /0 /0 //0 ///0 /0 /0 / /0   /0 /0 //0 /0 / /0 /0 /0 /0

لم نورد القصيدة كاملة[4] (48 بيتا) لطولها وإنما اقتصرنا على الأبيات التي تمكننا من الاستشهاد للقضية التي نحن بصددها ، فما يلاحظ على هذه القصيدة شدة التنوع الوزني الذي لا يكاد يسلم منه بيت .فالقصيدة في إيقاعها العام مبنية على مخلع البسيط (/0 /0 //0 /0 //0 /0 /0 /0) وقد وردت فيها مجموعة كبيرة من الاضطرابات الإيقاعية الناجمة عن تداخل وزنين مختلفين من البحر البسيط ويمكننا رصدها على النحو التالي:

1 ـــ جاءت العروض على الشكل (/0 /0 /0) خمس مرات في النماذج (1 ، 6 ، 7 ، 12 ، 15) .

2 ـــ وردت العروض على الشكل(/0 //0)أربع مرات في النماذج(2، 3، 8، 17)

4 ـــ كتاب شعراء النصرانية في الجاهلية : 4/ 606 ، 607 ، 608 ، 609 ، 610 ، 611 .

3 ــــ وردت العروض على الشكل (/0 /0 //0) أربع مرات في النماذج (5، 11، 13، 18)

4 ــــ وردت العروض على الشكل (/0 / //0) مرتين في النموذجين (9 ، 10) وهذا الشكل أحد تحولات (/0 /0 //0) الممكنة غير اللازمة ، فهو بهذا المعنى محمول عليها .

5 ــــ وردت العروض على الشكل (/ /0 //0) مرتين في النموذجين (14 ، 16) . وهذا الشكل أحد تحولات (/0 /0 //0) الممكنة غير اللازمة ، فهو أيضا محمول عليها .

6 ــــ وردت العروض على الشكل (/ //0) مرة واحدة في النموذج (4) .

أما بالنسبة للضرب فقد جاء على الأشكال التالية :

1 ــــ ورد الضرب على الشكل (/0 /0 /0) سبع مرات في النماذج (2 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10 ، 12 ، 18) .

2 ــــ ورد الضرب على الشكل (//0 /0) إحدى عشرة مرة في النماذج (1 ، 3 ، 4 ، 5 ، 9 ، 11 ، 13 ، 14 ، 15 ، 16 ، 17) .

نستنتج من هذا التنوع أن الضرب تعاوره شكلان هما (مفعولن ، و فعولن) وهذان الشكلان جائزان في ضرب مخلع البسيط إذ يمكن لهما أن يجتمعا في القصيدة الواحدة دون إحداث أي خلل إيقاعي في البنية الوزنية ، ولهذا السبب أجاز الخليل إسقاط الساكن الثاني من الجزء على أساس إمكان تعويض مقطع قصير مقطعا متوسطا إذ يتم تحول الجزء الأول إلى الثاني عن طريق الخبن[5] . ومن هنا فإن

[5] ــــ أكد جواز هذا التحول عند الخليل صاحب العقد عندما ذكر العروض المقطوعة ، والضرب المقطوع فاستشهد لهما بأبيات دخل الخبن على أعاريضها وأضربها كقوله:

خُلِــقتَ من بهجة وطيب   إذ خلق الناس من تراب

الإشكال يطرح على مستوى تنوع الأعاريض من جهة ، وعلاقتها بالأضرب من جهة أخرى . كما أن العروض الثالثة المقطوعة (مفعولن) يمكن أن يدخلها الخبن فتأتي على الشكل (فعولن) دون حدوث أي خلل إيقاعي في تتابعها ضمن توالي الأبيات في القصيدة الواحدة ، وعلى هذا الأساس يجوز أن تتقابل البنيتان (/0 /0 /0) و (/ /0 /0) في كل من العروض والضرب ، ويمثل هذا النمط العروض الثالثة بضربها الوحيد السادس . ولكننا نجد العروض قد جاءت على الشكل (/0 /0 //0) وهو وزن قائم بذاته مخالف في العروض الخليلي للوزن السابق إذ لم يذكر الخليل إمكانية تداخل هذين الوزنين ، ولو كان تداخلهما ممكنا في نظره لعدهما وزنا واحدا ، فالخليل لم يذكر القطع في عروض البسيط المجزوء . ولست أجد سببا إيقاعيا يحتم الفصل بين هذين الوزنين خاصة وأن الاستعمال يعضد فكرة الجمع بين هذين النمطين من العروض في هذا الوزن ، ويؤكد هذا الجمع أيضا الوزن المصنف في العروض الثانية والضرب الخامس على أساس البنية:

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن فعولن

فإذا صح من جهة الاستعمال ورود العروض (مستفعلن) مع الضرب (فعولن) في وزن واحد فلمَ لا يرد العروض (مستفعلن) مع العروض (مفعولن) أو (فعولن) ؟. إن التفسير الذي نراه في هذه القضية هو أن الخليل أعطى للعروض قيمة المحدِّد المطلق ، في مقابل المحدد النسبي بالنسبة إلى الضرب عندما يكون التغيير الذي

ولـــت حميا الشباب عني   فلهف نفسي على الشباب .

انظر : العقد : 5/ 450 . ولا يختلف الشاهد الذي أورده الخليل والعروضيون من بعده عن هذا الاتجاه ، وهو قوله:

أصبحت والشيب قد علاني   يدعو حثيثا إلى الخِضاب. انظر :

ـــ الجامـــــع : 113 .

يمسه من النوع اللازم ولذا أجاز أن يجتمع في عروض الوزن الواحد (/0 /0 //0) و (/ /0 //0) و (/0 / //0) لكون التغيير الداخل على الجزء (/0 /0 ، 0) من النوع غير اللازم (زحافا الخبن والطي) .كما أجاز أن يجتمع (/0 /0 /0) و (/ /0 /0) لكون التغيير الداخل على الجزء زحافا غير لازم و لكنه لم يجز اجتماع (مستفعلن) و (مفعولن) أو (فعولن) لكون التغيير الداخل على العروض (مستفعىن) علة لازمة هي القطع ،فاللّزوم هنا له جانب وظيفي تفريقي يتم بواسطته الفصل بين وزن وآخر مكافئ له إيقاعيا في الاستعمال . ولنا هنا أن نتساءل عن العلة التي جعلت الخليل يفرد لكل وزن عروضا خاصة به يتم اعتمادها من خلال تغيير لازم لها . الواقع أننا نرجح التفسير الإجرائي فهذه التقسيمات إجرائية تسعى إلى ضم أكبر كم ممكن من التحقيقات في مقادير وزنية تصنيفية وإذا كان في هذالعمل ضرب من القسر للاستعمال فإن الخليل كان يسعى إلى وضع الحدود ، والقواعد التي يعضدها الاستعمال الشعري العام وليس الخاص ، وللقواعد ، في كثير من الأحيان شواذ تخرج عن العام السائد ولا تقدح في القاعدة التي تشمل الحد الأعلى من التحقيق .وقصيدة عبيد السابقة لم تسلم من القدح والانتقاد حتى عدها بعضهم خطبة استقام لقائلها أكثر الوزن وإن كان لم يقصد بها قول الشعر . وعلى الرغم مما في هذا الحكم من مبالغة أو مجانبة للصواب ، إذ هي قصيدة لا محالة ، فإنه يكشف عن احتمالين اثنين فإما أن الذائقة العربية لم تتقبل هذا التداخل بين الوزنين ، وهذا ما نشك فيه لما قدمنا قبلا من دعم التحقيق الشعري لإمكان ورود وزنين في مقدار واحد ، وإما أن تكون أيدي النقدة قد عبثت بالنص الأصل للقصيدة بضروب من التكييف الوزني قربته من وزن مخلع

البسيط حتى لم نكد نعثر فيه إلا على تحوير ضئيل لبعض القيم الإيقاعية ، وهو ما نرجحه[6].وما يدعم هذا الرأي أن ابن رشيق أورد لعبيد قوله ردا على النعمان :

أقفر من أهـــــله عبيـــــد فاليوم لا يبـــــدي ولا يعيد[7]

0/ 0// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/ / 0/ / 0/ 0// / 0/

فمزج بين وزنين من بحرين مختلفين من دائرتين مختلفتين في بيت واحد ؛ فالشطر الأول من وزن مخلع البسيط من دائرة المختلف، والشطر الثاني من وزن الرجز الضرب الثاني المخبون المقطوع (فعولن) . وفي هذا مخالفة لما تم اعتماده في القاعدة من الفصل بين الوزنين في إطار البحر الواحد ، بله الفصل بين الأوزان التي توجد في دوائر مختلفة . ولكننا نجد البيت نفسه يورده الأب لويس شيخو وهو[8] :

أقفـــــــر من أهله عبيـــد فليس يبـــــــدي ولا يعـــيد

0/ 0/ / 0/ / 0/ 0// 0/ / 0/ 0/ / 0// 0/ 0// / 0/

ونلاحظ في هذه الرواية أن البيت قد تم تكييف شطرِه الثاني وشطرَه الأول ليقوما على وزن واحد هو مخلع البسيط. ولعل في شواهد العروضيين المكيفةِ مع محل الاستشهاد دليلا فيه مغنى لكل مريد .

---

[6] ـــ مما يدعم هذا الرأي كثرة الروايات لهذه القصيدة ، واختلافها .

[7] ـــ العمـــــدة : 1/ 194 .

[8] ـــ أورده في شعراء النصرانية ص 601 ضمن مقدار من بيتين هما :

أقفر من أهله عبيد فليس يبدي ولا يعيد

عنت له عنة نكود وحان منها له ورود.

2 ــ يتداخل السريع مع الكامل على الشكل التالي:

ا ــ عروض السريع المخبولة المكسوفة وضربها المماثل لها :

0/// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

تتداخل مع عروض الكامل الحذاء وضربها المماثل لها :

0// / 0// 0/ // 0// 0/ // 0// / 0// 0/ // 0// 0/ //

ويتم التداخل بينهما نتيجة لجواز تسكين الثاني المتحرك من أجزاء الحشو بحيث تؤول (0// 0/ //) إلى (0// 0/ 0/) فإذا دخل الإضمار جميع أجزاء الحشو صدرا وعجزا يتماثل الوزنان حتى يصيرا واحدا .ولا يمكننا التمييز بينهما إلا من خلال بنية حاصرة قبلية أو بعدية يتميز فيها التكوين (0// 0/ //) .

ب ــ عروض السريع المخبولة المكسوفة وضربها الأصلم :

0/ 0/ 0// 0/ // 0// 0/ // 0// / 0// 0/ // 0// 0/ //

تتداخل مع عروض الكامل الحذاء وضربها الأحذ المضمر :

0/ 0/ 0// 0/ // 0// 0/ // 0// / 0// 0/ // 0// 0/ //

ويتم التداخل بينهما نتيجة لجواز دخول الإضمارجميع أجزاء الحشو صدرا وعجزا بحيث تؤول (0// 0/ //) إلى (0// 0/ 0/) فيتماثل الوزنان حتى يصيرا واحدا .ولا يمكننا التمييز بينهما إلا من خلال بنية حاصرة قبلية أو بعدية يتضح فيها التكوين (0// 0/ /) . ويمكننا في هذا الباب أن نورد جانبا من التحقيق الشعري يوضح هذه الفكرة نقتطعه من ميمية المرقش الأكبر التي بناها في عمومها على وزن السريع ، وقد ورد فيها قوله[9] :

---

[9] ــ الضبي أبو العباس ،المفضل بن محمد ، المفضليات : 237 ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف 1983 . وقد عد بعض الدارسين هذه القصيدة من

ما ذنبـــــنا في أن غزا ملك   من آل جفـــــنة حازم مرغمْ

0/ 0/ 0// 0/ / / 0// 0/ 0/   0// / 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

بيض مصاليتٌ وجوهـــــهم   ليست مياه بحـــــارهم بعممْ

0/// 0// 0/// / 0// 0/ 0/   0/// 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

فقد ورد الجزء الثاني من الشطر الثاني ، والشطر الرابع على زنة (متفاعن) ، وهي وحدة الكامل ، ولما كانت هذه الوحدة يمكن أن تؤول إلى (فعِلن) بالحذ عروضا وضربا ، ثم يمكن أن يدخلها الإضمار ضربا فتؤول إلى (فعْن) فقد تداخت هنا مع السريع في وزنه المخبول المكسوف عروضا الأصلم ضربا ، كما هو عيه وزن البيت الأول ، ووزنه المخبول المكسوف عروضا وضربا ، كما هو عيه وزن البيت الثاني.

3 ـــ يتداخل الرجز التام :

0 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/   0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0 0 0

مع الكامل التام :

0// 0/ // 0// 0/ // 0// 0/ //   0// 0/ // 0// 0/ // 0// 0/ //

لسريع ، ولكن النظرية الخليلية تعدها من الكامل نظرا لوجود جزء (متفاعلن) سالما فيها . فإذ تسوت لأعاريض والأضرب بين الوزنين لم يبق إلا التقابل الواقع بين (متفاعن) و (مستفعن) ، وكل متفاعلن يمكن أن تؤول بالإضمار إلى مستفعلن ، وليس العكس (تطبيقا لكمية لتمم لتي أقام الخليل عليها قسما من نظريته الإيقاعية)كما هو الحال في التداخل لذي يقع بين الكامل والرجز. انظر :

ـــ د. صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري : 205 .

تداخلا مطلقا ، وهما يمثلان النموذج الأكثر تمثيلا للتداخل في الشعر ؛ نظرا لكثرة ورودهما متداخلين فيه . والواقع أن الذي ساعد على حدوث هذا التداخل مجموعة القواسم المشتركة الواقعة بين البحور المتداخلة ؛ فالكامل بحر صاف يقوم عىى أساس وحدة إيقاعية أحادية ، وكذلك الرجز.

تقوم وحدة الكامل الإيقاعية على جزء سباعي ، وكذلك الرجز.

تبدأ وحدة الكامل الإيقاعية بسببين وتنتهي بوتد ، وكذلك الرجز فهما متفقان إذن في الترتيب .

لا يختلف تكوين الوحدة الإيقاعية للكامل عن مقابلتها في الرجز إلا في السبب الأول فهو في الكامل ثقيل وفي الرجز خفيف .

تتكرر الوحدة الإيقاعية في الكامل ثلاثا في الشطر وكذلك هو وضع الرجز

يمكن لنكامل أن يرد تاما مسدس البيت في الاستعمال ، وكذلك الرجز.

ونظرا إلى إمكان تعويض المقطع المتوسط مقطعين قصيرين بحيث يعوض السبب الخفيف السببَ الثقيل فقد كان من الوارد تعويض (/// 0/ //0) ب (0 0 0) دون أدنى خلل . وما ذكرناه هنا عن الكامل والرجز يصدق أيضا بالنسبة لتداخل السريع والكامل فإذا وجدنا بيتا من الشعر جاء على الوزن :

0/ // 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/   0/ // 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

فهل نعده من الكامل الأحذ عروضا وضربا ، المضمرِ أجزاء الحشو جميعها ؟ أم هل نعده من السريع المخبول المكسوف عروضا وضربا ؟ .

وإذا وجدنا بيتا من الشعر جاء على الوزن :

0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/   0/ // 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

فهل نعده من الكامل الأحذ عروضا وضربا المضمر ضربا وحشوا ؟ أم هل نعده من السريع المخبول المكسوف عروضا الأصلم ضربا[10] ؟ .

الواقع أن الخليل قد وضع ضوابط تفريقية تحد من غلواء هذا التداخل وتوجه الدارس إلى تحديد الوزن ففي هذه الحالة يطبق مبدأ الجنوح إلى الأخذ بالتمام فإنْ عُدم التمام فالأقل نقصا ، وهنا نجد أن عروض الكامل وضربه جاء مغيرا وكذلك السريع ، ولكن حشو السريع جاء على وحدته الأصلية بينما جاء حشو الكامل وقد دخل جميع حشوه الإضمار ، وعلى هذا تكون نسبة المقدار إلى السريع لا إلى الكامل حتى يثبت العكس بورود مقدار آخر تابع له فيه وحدة (/// 0/ 0) .

وكذلك هو الأمر بالنسبة للتداخل بين الكامل والرجز فالقاعدة العروضية ترجح التحديد لصالح الكامل في الحالة التي يرد فيها جزء واحد على الشكل (0 0) حتى ولو كان منفردا في بنية قائمة على (/0 /0 //0) ، وهذا جانب منطقي دقيق في قواعد العروض الخليلي إذ يمكن الانتقال من التمام إلى النقصان بضروب الحذف تسكينا أو إلغاء ، ولكن لا يجوز الزيادة على التمام[11] . ومن هذا المنطق يمكن أن يتحول

---

[10] ــ ذكر العروضي حكاية عن الأخفش أنه قال إن الخليل " كان يقول فعِلن هو زحاف مفعولاتن{ لصواب مفعولات}كأنه جعل فيه بعض وتد لأن اللام عنده من الوتد و لم يجعل في لضرب الأخير من الوتد شيئا " . و لم يطلق الخليل على هذا النوع من العلة اسما حسب لعروضي ، فكأن مصطلح الصلم جاء بعد الخليل . انظر:

ــ الجــــــامع : 143 . ومع هذا فقد أورد ابن عبد ربه مصطلح الضرب الأصلم ، وهو لذي صرح في أرجوزته بالنقل عن الخليل . انظر :

ــ العقد : 5/ 466 ، 431 .

[11] ــ طبق الخليل هذا المبدأ على الأجزاء بحيث يُعد كل جزء غير مغير ولا محول من غيره ممثلا لمبدأ التمام . وقد نقل هذا المبدأ إلى الدائرة فكانت المقادير الوزنية فيها ممثلة لمبدأ التمام ؛ وهو

الشكل (/// 0// 0/) إلى الشكل (0/ 0/ 0//) وليس العكس .

4 ـــ يتداخل مجزوء الكامل في ضربه المقطوع الذي يرد على الشكل :

متفاعلـــــــن متفاعلـــــــن متفاعلـــــــن فعِـــــلاتن

مع المجتث الذي يرد بناؤه على الشكل:

مستفـــــع لن فعِلاتــــــــن مستفـــــع لن فعِلاتــــــــن

ولكن هذا التداخل لا يقع على مستوى البنية القواعدية ، وإنما على مستوى الاستعمال . فالبنية الصوتية لا تفرق بين الجزء (مستفعلن) المبني على وتد مجموع أو المبني على وتد مفروق . ولا يقع هذا التداخل في البيت إلا في حالة التصريع إلا أنه ورد عند ابن عبد ربه في قوله[12] :

يا دهـــــــر ما لي أصفـــــى وأنت غير مُـــــــواتِ

0/ 0/ / / 0// 0/ / 0/ 0/ / / 0// 0/ 0/

فهذا البيت إذا أخذ منفردا لا يمكن عده إلا من المجتث ، ولكنه ورد في مقطوعة من خمسة أبيات أربعتها من مجزوء الكامل و لم يشذ منها إلا هذا الأول . ويرجع هذا التداخل إلى تماثل الضربين في الوزنين على اختلاف أصولهما من الناحية

مبدأ فترضي إجرائي لبناء المنظومة القواعدية العروضية ولا يمكن عده قسرا من الخليل للو قع لشعري.

[12] ـــ جاء بعد هذا البيت قوله:

جرعتني غصصا بهـــــــا كدرت صفـــــو حياتي

أين الذين تســـــــابقوا في المجد للغايـــــــات

قوم بهم روح الحيـــــــــاة ترد في الأمــــــــوات

(وإذا هم ذكروا الإســــــا ءة أكثروا الحسنـــات) .

نظر :ـــ العقـــــد : 457/5 .

القواعدية ، و لم يكن من الممكن أن تتماثل العروضان إذ إن عروض مجزوء الكامل لم ترد مقطوعة على الشكل (// /0 /0) ، وإنما الذي سوغ ورودها عىى هذا الشكل توهم دخول التصريع البيتَ . كما يعود التداخل إلى دخول الإضمار حشو الكامل .

5 ــ يتداخل ، في الاستعمال ، الرجز المصرع في ضربه الثاني المقطوع الذي يأتي على الشكل :

مستفعــــن مستفعلـــــن مستفعلن   مستفعـــلن مستفعلـــــن مفعولن

0/ 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0

مع العروض الرابعة المكسوفة من مشطور السريع[13] الذي يأتي على الشكل :

مستفعـــلن مستفعلـــــن مفعولن (/0 //0 /0 //0 /0 /0 //0 /0 /0 /0) .

ومن هذا النوع من التداخل البيت الذي أورده صاحب العقد في شاهده عىى الضرب المقطوع من الرجز[14] :

قلب بلوعات الهـــــوى معمود   حــــــيٌّ كَميْت حــــــاضرُ مفقود

0/ 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0/   0/ 0/ 0/   0// 0/ 0/   0// 0/ 0

فهذا المقدار يمكن حمله على الرجز المصرع ، كما يمكن عده من السريع المشطور.

---

13 ــ يتم التفريق بينهما قواعديا من خلال العلة فضرب الرجز مستفعلن يؤول إلى مفعولن بالقطع بينما يؤول ضرب مشطور السريع مفعولات إلى مفعولن بالكسف. كما يتم التفريق بينهما باعتماد الوزن الأتم .

14 ــ العقـــــد : 5/ 459 .

6 ــــ يتداخل على مستوى البنية الصوتية في الاستعمال ، المضارعُ المقبوض الذي يأتي على الشكل :

0/ 0/ /0/ 0/ / 0//   0/ 0/ /0/ 0/ / 0//

مع وزن المجتث المخبون[15] الذي يأتي على الشكل نفسه ، كما ورد في الشاهد العروضي[16] على المضارع:

إذا دنا منك شبــــــــرا   فأدنـــــــــه منك باعـــــــا

0/ 0// 0/ 0// 0/ /   0/ 0/ / 0/ 0// 0/ /

فهذا البيت يمكن عده من المضارع الذي قُبض حشوه صدرا وعجزا ، كما يمكن عده من المجتث الذي خُبن حشوه صدرا وعجزا . وفي هذه الحالة من التوازن بين المقدارين من جهة العامل المغيِّر ــــ وهو هنا زحاف بحذف الساكن في كلا الجزأين على اختلاف في ترتيبه ثانيا أو خامسا ــــ فإن ترجيح نسبة البيت إلى المضارع أو إلى المجتث يصبح أمرا صعبا ، ولست أدري العلة التي لأجلها حُمل هذا البيت الشاهدُ على المضارع المقبوض علما بأنه كان من الممكن حمله عىى المجتث المخبون

وقد ورد هذا الشاهد برواية أخرى ووزن آخر هو[17] :

إن تــــــدن مــــنه شــــبرا   يقـــــربك مــــنه بـــاعا

---

[15] ــــ يفرق بين المضارع والمجتث بالتغيير فلا يدخل الخبن المضارع بينما يدخل لمجتث . ولا يدخل القبض المجتث بينما يدخل المضارع .

[16] ــــ لكافي : 118 . وشفاء الغليل : 233 .وقد أورد هذا الشاهد أبو الحسن العروضي .

[17] ــــ الجامع : 158 . والعقد : 5/ 472 .

0/ 0/ / 0/ / 0/ 0/ / 0/ 0/ / 0/ / 0/ 0/

والبيت هنا من المضارع ولا يتداخل مع المجتث ، وإنما دخل الكف حشوه صدرا وعجزا ، ودخله الخرم صدرا . وقد أورد ابن عبد ربه هذا الشاهد برواية أخرى لم يتم فيها خرمه وهي :

وإن تـــدن مــنه شــبرا يقـــرِّبك مــنه بــاعا[18]

وهذا الاضطراب في إيراد البيت نرجعه على الأرجح إلى محاولة العروضيين أحيانا تطويع الشاهد لخدمة محل الاستشهاد بإيراد ضروب التغييرات الممكنة في الوزن كحذف الواو للتدليل على جواز إسقاط أول الوتد في بداية المقدار ، ولكنه قد يكون عملا عفويا ينتفي فيه جانب القصد في التغيير .

7 ـــ يتداخل مجزوء الوافر في ضربه المعصوب الذي يأتي على الشكل :

مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفـــــاعلتن مفاعيلـــــن

مع الضرب الأول من الهزج الذي يأتي على الشكل :

مفاعيـــــن مفاعيلـــــن مفاعيلـــــن مفاعيلـــــن

ويتم هذا التداخل عندما تعصب جميع أجزاء مجزوء الوافر فتتحول بنيته الوزنية إلى الهزج ، و لم يضع الخليل أساسا تفريقيا يمكننا من ترجيح كفة النسبة إلى هذا الوزن أو ذاك ، إذ لا مانع من تسكين الخامس المتحرك عند العروضيين الذين

[18] ـــ نفســـــه : 492 .

نقموا رأي الخيل في هذه المسألة ف " في كل مفاعلتن فيه يجوز سكون خامسها حتى يصير مفاعلْتن فينقل إلى مفاعيلن "[19].

وإذا كانت كتب العروض قد أوردت شاهدا على دخول العصب الحشوَ في مستوفي الوافر ، وهو قول عنترة[20] :

دعـــــــاني دعوة والخيل تردى فما أدري أباسمـــــــي أم كنانـــــي

فإنها لم تورد شاهدا على هذ الإمكان من التداخل في مجزوء الوافر ، ومع هذا فإن هذا التداخل يبقى واردا بالقوة على مستوى التحقيق الوزني ، وهو قائم بالفعل على مستوى النظرية العروضية.

8 ـــ يتداخل الطويل والكامل ، في بعض الأحيان نتيجة ضروب من التغييرات تمسهما ، ويمكننا أن نورد في هذا الباب بيتين من مقطوعة لامرئ القيس هما[21] :

ما هـــاج هذا الشوق غير منازل دوارس بين يـــذبلِ فرِقان

1 ـــ 0/0 /0// 0/ /0// 0/0/ 0// 0/0/ 0// /0// /0// 0/ 0// 0/ 0//// 0/0//// 0/0

أمن ذكـــر نبهانـــية حل أهلها بجـــز ع المـــلا عيناك تبتـــدران

-2 0// 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0// 0// 0// 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0// / 0/0//

جاءت هذه المقطوعة في إيقاعها العام على الضرب الثالث[22] من الطويل (فعولن) ولكننا نلاحظ أن الشطر الأول من البيت الأول قد جاء على وزن شطر من

---

[19] ـــ الجـــــامع : 115 .

[20] ـــ عنترة ، الديوان : 294 ، تحقيق محمد سعيد مولوي ، بيروت 1970 .

[21] ـــ الأعلم الشنتمري ، شرح ديوان امرئ القيس : 527 ، 528 .

الكامل الذي دخل الإضمار جزأي حشوه مع بقاء جزء العروض سالما . ولكن دخول هذ التغيير على تام الكامل لا يكفي لحدوث التداخل بينه وبين شطر الطويل ، ويمكننا التأكد من هذا بمقابلة الوزنين كالتالي :

شطر الكامل مضمر الحشو : /0 /0 //0 /0 /0 //0 // /0 //0

شطر الطـــــــــــويل : //0 /0 //0 /0 /0 //0 /0 //0 / /0

إن بداية المقدار الوزني في شطر الطويل تفضل مثيلتها في الكامل بحركة في البداية ، وعليه فإننا إذا أسقطنا هذه الحركة تتحول الوحدة الإيقاعية الثنائية الأولى في الطويل إلى وحدتين إيقاعيتين أحاديتين من الرجز ، أو الكامل بدخول الإضمار عليه . ولكن ما يتبقى من الطويل لا ينطبق ووحدة الكامل صحيحة أو مغيرة ، ويعود هذا التباين إلى وجود ساكن زائد في بنية المقدار المتبقي من الطويل لا تقبله وحدة الكامل ، وموقعية هذا الساكن الزائد هي الخامس من جزء الطويل (فعولن) ولهذا يجب دخول القبض على (فعولن) الواقع في الوحدة الإيقاعية الثانية حتى نحصل على (متفاعلن) ، وهذا ما حدث فعلا في الشطر المتداخل[23] فقد دخل

[22] ــ أوردنا نوع الوزن للتوضيح فقط ، ولا نعني بإيراده أن التداخل بين الطويل و لكامل لا يقع إلا في هذ لوزن من الطويل بل بالعكس فإن هذا التداخل يقع في كل عروض مقبوضة ، وفي كل عجز مماثل ضربها لهذه العروض ، وهو في الشاهد السابق واقع في صدر البيت الذي عروضه على زنة (مفاعلن) . وعروض الطويل حسب القاعدة الخليلية تأتي د ئما مقبوضة ، ولا يشذ عن هذ لحكم إلا الأبيات التي يدخلها التصريع إذ تتساوى أعاريضها وأضربها من جهة حكم الوزن ، مع تبعية العروض للضرب .

[23] ــ مما يقلل من وقوع التداخل أن الخرم لا يقع في الأوزان إلا قليلا ، ويكاد يختص ببد ية البيت ، ومن هنا يأتي الشطر الثاني مجددا مانعا للتداخل .

الخرم بداية بيت الطويل ثم قبض جزء (فعولن) الثاني فتم التداخل[24] . ومن هذا النمط أيضا قول يحي بن زياد الحارثي من أبيات الحماسة[25] :

لما رأيت الشيب لاح بياضه بمفرق رأسي قلت للشيب مرحبا

فشطره الأول جاء على زنة الكامل المضمر (/0 /0 //0 ــ /0 /0 /0 //0 ــ 0 //0) ، ولكن شطره الثاني جاء على زنة الطويل (//0 / ــ //0 /0 /0 ــ //0 /0 ــ //0 / /0) .

9 ــ يتداخل الكامل مع الطويل كما ورد في قول ابن الأشيم[26] :

لقد طال إيضاعي المخدَّم لا أرى في الناس مثلي من معد يخطب

حتى تأوبت البيـــــوت عشية فوضعت عنـــــه كوره تتثاءب

---

[24] ــ ومن هنا نرى أنه ليس شرطا أن يتم التداخل نتيجة لدخول الخرم وزن الطويل .قالت أم خالد الخثعمية :

أيتها النفس التي قادها الهوى أما لك إن رمت الصدود عزيم

فالشطر الأول قد سقط منه متحركه الأول بالخرم ، ولكن فعولن الثاني لم يقبض فكانت سلامته مانعة للتداخل بين الوزنين.

[25] ــ المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة : 3/ 1117 .تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1951، 1952 .

[26] ــ لعمدة : 1/ 142 . وأكثر ما يشيع هذا التداخل بخرم الطويل كرواية الصاغاني لبيت علقمة بن عبدة : نحن جلبنا من ضرية خيلنا نكلفها حد الإكام قطائطا. انظر:

.الزبيدي،مرتضى ،تاج العروس من جواهر القاموس: 43/20.دار الهداية.د.ت. ورواية ابن بري لبيت خفاف بن ندبة على الخرم لكونه مطلعا:

إن تك خيلي قد أصيب صميمها فعمدا على عين تيممت مالكا.انظر:

ابن منظور، لسان العرب:342/12. ط1.دار صادر .بيروت.د.ت.

فجاء الشطر الأول من البيت الأول على وزن الطويل أما بقية المقدار فقد ورد عىى الكامل ، وقد حصل هذا التداخل نتيجة لإضافة اللام في (لقد) وهذا ضرب من الخزم أورده ابن رشيق ، ولكنني أراه مخالفا لمفهوم الخزم الذي هو زيادة لا يعتد بها في الوزن ، أما إذا كانت الزيادة داخلة في تركيب وزني فإنها قد خالفت المفهوم وأدت إلى هذا التداخل .

10 ـــ يتداخل الشطر الثاني من مجزوء البسيط الضرب المذال الذي يأتي عىى الشكل :

مستفعلـــن فاعلـــن مستفعلن   مستفعلـــن فاعلـــن مستفعلان

مع السريع في ضربه الموقوف المطوي الذي يأتي على الشكل :

مستفعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن مستفعلن فاعلان

وينجم هذا التداخل من كون المقدار (مستفعلن فاعلن مستفعلان) هو ذاته المقدار (مستفعن مستفعلن فاعلان) من جهة الكم ولا يختلف من جهة الترتيب إلا في (فاعلن) التي تأتي في المقدار الثاني تتقدم فيها النون اللامَ .

إن التداخلات الواقعة بين أوزان الشعر في البحر الواحد ، أوبين أوزان الشعر بين البحور المختلفة في الدائرة الواحدة ، أو بين أوزان الشعر وبحوره بين الدوائر المختنفة تعود إلى أمرين اثنين هما:

1 ـــ يتم التداخل بين بحور الدائرة الواحدة ، في إطارها النظري ، وهذا أمر بديهي نتيجة لظواهر التفريع و الاشتقاق ، ولهذا السبب نجد كثيرا من العروضيين ، عندما شرحوا مفهوم الدائرة وكيفية الاشتقاق ، أتوا ببيت واحد من الشعر نموذجا لبحر الذي اعتمده الخليل أصلا في التفريع ، ثم فرعوا من هذا البيت الأصل مجموعة

البحور الممكنة . هذا يعني أنهم قد وضعوا كثيرا من الأبيات حتى تنطبق والأوزانَ الأصولَ في الدائرة فتحقق مفهوم التمام حتى وإن كان الاستعمال لا يثبتها ، فالغرض منها تحقيق الواقع الافتراضي في الدائرة ، وكدليل على هذا الرأي نورد أبياتا تؤكد صحة الوضع .

الطويل تأتي عروضه مقبوضة وجوبا في الشعر ولكنهم وضعوا له بيتا هو :

سما في العبى يحيي رسوم العطا الجزل   همام له فضل وطول وإحسان

الوافر يأتي مقطوفا وجوبا، ولكنهم وضعوا له بيتا هو :

له نعم مضاعفة ينال بها   مفاخرة ويحفظ أصلها حسب

الهزج لم يرد إلا مجزوءا ، ولكنهم وضعوا له بيتا هو :

وفى لي سيدي هارون بالعهد الـــــــــذي كنا عقدناه فلم يغدر

السريع لم يرد في الاستعمال أبدا بجزء (مفعولات) وإنما ورد مكسوفا مطويا ، ولكنهم وضعوا له بيتا هو:

ماذا وقوف الصب بين الأطلالْ   في مترل مستوحش رث الحالْ[27]

ونلاحظ هنا أنهم قد اضطروا إلى قلب (مفعولاتُ) إلى (مفعولانْ) لعدم إمكان الوقوف على المتحرك ، مما يدل دلالة قطعية على أن الأصل المعتمد في التفريع إنما هو المنسرح.

2 ـــ يتم التداخل بين الأوزان على مستوى الاستعمال في التحقيق الشعري ، والخليل ، بما هو معروف عنه من التحلي بالروح العلمية والدقة في إيراد المسائل والقضايا، فقد كان ثبتا ثقة ، لم يقسر الاستعمال حتى يساير مجموعة القواعد العامة التي وضعها لضبط نظامه العروضي ، وإنما حاول أن يكيف هذا النظام الذي

---

[27] ـــ الجامع : 240 ، 244 ، 246 ، 254 .

وضعه والواقعَ الشعري ، ومن هنا فقد وضع منظومة من الضوابط القواعدية تدخل في إطار هذا التكييف وتقوم بوظيفة توفيقية بين مستوى الواقع الشعري ، والواقع الافتراضي الذي قامت عليه الدائرة . ولكن هذه المنظومة لم تقتصر عىى هذه الوظيفة وإنما قرنتها بوظيفة أخرى تفريقية يتم من خلالها ضبط التداخلات الممكنة بين الأوزان من خلال الاعتماد على ضروب من العوامل التفريقية كالاستيفاء والجَزْء ، وأنواع الزحافات والعلل، والموقعيات. وهذا ما سنتناوله في المبحث التالي

التغيير الوزني بين التجلي والوظيفة

اعتمد الخليل في وضع نظامه العروضي منهجا وصفيا حاول من خلاله حصر الظواهر الوزنية في إطار نظري ببناء هرمي مقلوب يتم فيه الانتقال من النماذج الصوتية الدنيا إلى النماذج العروضية الدنيا ، إلى النماذج الإيقاعية ، إلى الأوزان التي تمثل التحقيقات العليا للشعر العربي . والخليل ، عندما وضع هذا النظام لم يكن مفتونا به إلى الحد الذي تتغلب عنده الترعة الذاتية على الاتجاه الموضوعي في التحيل والتعيل والتقعيد ، ولهذا فقد وضع النماذج الشعرية المخالفة لبنائه النظري نصب عينيه فنص عليها ونبه إلى الوجوه الخلافية فيها ، وحاول أن يوفق بين المستوى النظري الذي تمثله الدائرة ، والمستوى التطبيقي الذي يمثله الاستعمال فىجأ إلى ضروب من التغيير مست البحور الموجودة في الدائرة، وهي نماذج تامة. ولا نعني هنا بمفهوم التمام أن الأوزان التي وردت في الاستعمال تشكل نماذج ناقصة، بل إنها نماذج ولدت كما هي ولا يمكن أن نعدها محولة من مقابلاتها في الدائرة، و لم يقل الخنيل أبدا بهذا، وإنما يأتي مفهوم التمام ومفهوم النقصان كفكرة نظرية تساعد في بناء النظام الافتراضي .ومن هنا كانت التغييرات التي تمس البحور في الدائرة كىها بالنقص . فمفاهيم الـــجَزْء، والشطر، والإنهاك تعني الاقتطاع من بنية

البحر(التامة) والزحافات جميعها تعمل بالنقص، إما بتسكين المتحرك مما يختزله من وحدتين زمنيتين إلى وحدة واحدة، وإما بالحذف على اختلافٍ في درجته.وكذلك العلل فإنها تعمل بالنقص، أما علل الزيادة فإنها في حقيقة الأمر ضرب من تعويض النقص الذي يلحق الوزن بدليل أنها لا تمس سوى الأوزان المجزوءة.

حدد الخليل هذه المفاهيم استنادا إلى الواقع الشعري . فلقد رأى أن بعض الأوزان لا تأتي إلا مجزوءة مقارنة بالمستوى النظري في الدائرة ، فقال بالجزء الوجوبي كما هو عليه وضع المديد ، والهزج ، والمضارع، والمقتضب ، والمجتث .

ورأى أن بعض الأوزان تأتي في الاستعمال مخالفة في أعاريضها وأضربها لمقابلاتها في الدائرة ، فأوجب من ضروب التغيير في هذه الأعاريض والأضرب ما يجعل الوزن في الدائرة مطابقا تحقيقَه في الاستعمال ، ولهذا نجده أوجب القبض في الطويل ، والخبن في البسيط ، والحذفَ في الرمل ، والكسف والطي في السريع. والواقع أن الخليل قد هداه استقراؤه الشعر إلى التمييز بين ضروب مختلفة من التغيير فقد وجد أن بعض التغييرات التي أطلق عليها لقب الزحافات لا يمس إلا ثواني الأسباب ، كما وجد أن هذ النمط من التغيير يغلب عليه عدم اللزوم ،وأكثر ما يقع حشوا ، فإذا ورد في موقع لم يُشترط في أغلب الأحيان تكرره في المواقع المقابلة ، وإذا تكرر فإنه يتكرر في موقعيات بعينها دون غيرها ، ويغلب عى هذه الموقعيات أن تكون ضربا أو عروضا . كما وجد نمطا آخر من التغيير لا يختص بالأسباب وإنما يتجاوزها إلى الأوتاد ، ولا يكاد يقع حشوا ، وأكثر ما يقع عروضا وضربا ، فإذا وقع فإنه يصبح في أغلب الأحيان لازما بحيث يجب تكرره في كامل المقدار الوزني . وقد أدى به الاستقراء أيضا إلى ملاحظة أن ثواني الأسباب قد يمسها جميعا التغيير في الجزء الواحد فقال بمفهوم الزحاف المزدوج ، ووجد أن هذا الزحاف إذا وقع فإنه في أغلب الأحيان يؤدي إلى اختلال في بنية الجزء تنعكس

عىى البنية الإيقاعية سلبا ، فقال بقبحه ، وقد رأى في الاستعمال داعما لهذا الحكم فالزحافات المزدوجة لا تقع في الشعر إلا قليلا ، مما يثبت تجنب الحس الإيقاعي لدى الشاعر لها .

وقد رأى الخليل أن هذه الزحافات تقع مواقع مختلفة من الجزء ، وتمس نوعين مختنفين من الأسباب : الخفيف ، والثقيل ، ويكون فعلها إما تسكينا أوحذفا ، ففرق بينها في التسمية لتوضيح الدلالة حتى لا تتداخل في ما بينها . فهي تكون موقعيتها إما ثانية ، أو رابعة ، أو خامسة ، أو سابعة ، ولكل لقبه .

فما يمس السبب الأول من الجزء بإسقاط ساكنه سماه خبنا ، وما يمسه بتسكين متحركه سماه إضمارا ، وما يمسه بحذف متحركه سماه وقصا .وما يمس رابع الجزء بإسقاط ساكنه سماه طيا .وما يمس خامس الجزء بإسقاط ساكنه سماه قبضا ، أو تسكينِ متحركه سماه عصبا ، أوإسقاطِ متحركه سماه عقلا . أما ما يمس سابع الجزء فإنه يلتزم حالة واحدة هي حذف الساكن لأن جميع الأجزاء تنتهي بالساكن ماعدا جزء (مفعولات) فإنه ينتهي بمتحرك موقعيته في الوتد فلا مجال لمزاحفته . وقد سمى هذا الحذف كفا. أما الزحاف المزدوج فقد سمى حذف الثاني والرابع الساكنين خبلا. وسمى حذف الرابع وتسكين الثاني خزلا . وسمى حذف الثاني والسابع الساكنين شكلا . وسمى حذف السابع وتسكين الخامس نقصا .

كما وجد أن العلل تقع مواقع مختلفة من الجزء ، وتعمل بضروب من التغييرات مختلفة أيضا ، وتمس نوعين مختلفين من الأوتاد : المجموع ، والمفروق ، كما يتعدى تأثيرها الأوتاد لتمس الأسباب ، وهي تعمل بالنقص مرة وبالزيادة أخرى ، وعلى هذا فقد أعطى لكل علة تسمية تميزها . فعلل الزيادة التذييل وهـــو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، والترفيل وهو زيادة سبب خفيف

عىى ما آخره وتد مجموع ، والتسبيغ وهو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف وهذه علل مختصة بمجزوءات الأوزان . أما علل النقص فهي الحذف وهو إسقاط السبب الأخير من الجزء ، والقصروهو حذف ساكن السبب الأخير من الجزء وتسكين متحركه ، والقطع وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين متحركه ، والبتر وهو حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين متحركه مع حذف سبب من آخره (حذف+قطع) ، والقطف وهو حذف سبب خفيف مع تسكين الخامس (حذف+عصب) ، والحذذ وهو حذف الوتد المجموع من آخر الجزء ، والصلم وهو حذف الوتد المفروق من الآخر ، والكسف (الكشف) وهو حذف السابع المتحرك ، والوقف وهو تسكين السابع المتحرك ، والتشعيث وهو حذف أحد متحركي الوتد .

أما عن الضوابط الناظمة لعمل الزحافات فقد وضع الخليل آليات يتم من خلالها التحكم في عمل الزحافات بما يلائم أوضاع الأوزان وتطبيقاتها في الاستعمال وقد قال ابن رشيق في هذا المعنى : " وأما زحاف الحشو فمن أهمه معرفة المعاقبة والمراقبة. "[28]. ولهذا نجد مجموعة من المصطلحات تدل عىى هذه الآليات وهي :

المعاقبة : جواز حذف ساكن أحد السببين المتعاقبين في جزأين ، أو في جزء واحد

المراقبة : وجوب حذف ساكن أحد السببين في الجزء[29] .

المكانفة : جواز ثبات الساكنين ، أوذهابهما ، أوذهاب أحدهما .

[28] ــ العمـــــدة : 1/ 149 .

[29] ــ العمـــــدة : 1/ 150 .

فالتعاقب يدخل بين السببين المتتاليين في حشو الشعر ، وتكون في : المديد ، والرمل والخفيف ، والمجتث ، والهزج ، والكامل ، والوافر ، والطويل . ولكن المعاقبة لا تجري بأقسامها الثلاثة : الطرفين ، والصدر ، والعجز إلا في البحور الأربعة الأولى . فالمعاقبة في المجتث تكون بين نون (مستفع لن) وألف (فاعلاتن) بعده ، بحيث لا يجوز الجمع بين الكف والخبن بإسقاط سابع الجزء الأول ، وثاني الجزء الثاني ، وتؤدي المعاقبة هنا دورا وظيفيا يتمثل في منع حدوث متوالية من خمسة متحركات ، وهو ما لا يقع في شعر مطلقا . وتكون بين نون فاعلاتن وسين مستفع لن ، أما نون فاعلاتن التي في الضرب فلا يجوز سقوطها إذ لا يوقف بالبيت إلا على الساكن . إن هذا الضبط الذي وضعه الخليل للزحاف يعود إلى تكييف ضروب التغيير الناجم عن الزحافات والواقعَ الشعري ، فهو قد رأى أن الأشكال :

0 0 0 /0 //0 /0 و / /0/ /0/ /0 /0 //0 /0 و / /0/ / /0 //0 /0 و 0

0 0 0 كنها ممكنة الورود في الاستعمال ، ولكن الشكل / /0/ / / /0

/0 غير موجود إطلاقا في الاستعمال ، ولهذا قال بمبدأ التعاقب الذي أخرج به مزاحفة ثواني الأسباب من الحكم المطلق إلى الحكم النسبي .

وتكون المعاقبة في المديد بين نون (فاعلاتن) و ألف (فاعلن) بحيث لا يجوز اجتماعهما سقوطا لانعدام هذا في الشعر ، فهو قد رأى أن جزء (فاعلاتن) يمكن في الحشو أن يأخذ الأشكال التالية :/ //0 /0 — /0 //0 / — 0 .

كما يمكن لجزء (فاعلن) أن يأخذ الشكل : (فعِلن) . ولكن دخول هذين الجزأين في إطار الوحدة الإيقاعية لا يسمح بكل هذه التحولات في الاستعمال ، بدليل انعدام التشكيل :/ //0 / / /0/ / 0//0 /0 .

فما زوحف لمعاقبة ما قبله سمي صدرا كسقوط الألف من فاعلن لثبات نون فاعلاتن ، وما زوحف لمعاقبة ما بعده سمي عجزا كسقوط نون فاعلاتن لثبات ألف فاعلن ، وما زوحف لمعاقبة ما قبله وما بعده سمي طرفين مثل جزء (فاعلاتن) الثالث إذا سقطت نونه لمعاقبة ألف فاعلن التي بعده ، وألفه لمعاقبة نون (فاعلاتن) التي قبله . وما ذكر من أقسام المعاقبة الثلاثة في المديد نجدها أيضا في المجتث إذ يقع الطرفان فيه في جزء مستفع لن الثاني بثبوت نون (فاعلاتن) التي قبله ، وألف (فاعلاتن) التي بعده .

وتكون المعاقبة أيضا في الرمل ، فكل (فاعلاتن) فيه يجوز سقوط ألفها حتى تصير (فعِلاتن)كما يجوز سقوط نونها حتى تصير (فاعلات) كما يجوز سقوطهما معا حتى يصير (فعِلات) ولكن المعاقبة تضبط هذا التغيير بين كل نون، وبين الألف التي تليها في الجزء الموالي بحيث يمكن ثباتهما معا، أو سقوط أحدهما. وفي الرمل تتحقق أيضا الأقسام الثلاثة للمعاقبة كما رأيناها في المجتث والمديد .

وتكون المعاقبة أيضا في الخفيف ففي كل (فاعلاتن) فيه تعاقب نونها الحرف الثاني من الجزء الذي يليها من بعدها ، إلا أن يكون الجزء الواقع بعدها (فعولن) ، كما تعاقب نون (مستفعلن) الحرف الثاني من الجزء الذي يليها من بعدها . وفي الخفيف تتحقق أيضا الأقسام الثلاثة للمعاقبة كما رأيناها في المجتث والمديد ، والرمل ، فالطرفان فيه نحو (مستفع لن) إذا آل إلى (مفاع لُ) و (فاعلاتن) الثاني ، والثالث إذا صار إلى (فعِلات) .

إن هذه الأنساق الإيقاعية الأربعة التي وقعت فيها المعاقبة بأقسامها الثلاثة يجمعها قاسم مشترك هو موقعية الوتد فيها إذ يقع في الرتبة الثانية من جميع الأجزاء

بحيث يتيح نهاية حدية أولية أو نهائية يشكلها السبب مما يسمح بدخول الزحاف على هذه النهايات .

ولكن المعاقبة لا تقتصر على السببين المتتاليين من الجزأين المتتابعين فقد تكون المعاقبة في السببين المتتابعين من الجزء الواحد كما هو عليه الوضع في :

1 ـــ الطويل تدخل المعاقبة جزء (مفاعيلن) إذ يؤكد استقراء الشعر إمكانية سلامة هذا الجزء ، أو سقوط أحد ساكنيه الياء أو النون ، ولا يجيز سقوطهما معا بحيث يؤول إلى (مفاعلُ) .

2 ـــ الوافر يدخل وحدته (مفاعلتن) العصب فتتحول إلى (مفاعيلن) فتعاقب الياء النون كما في الطويل .

3- الكامل يدخل وحدته (متفاعلن) الإضمار فتتحول إلى (مستفعلن) فتعاقب السين الفاء.

4 ـــ الهزج[30] تدخل المعاقبة جزء (مفاعيلن) فيه كما في الطويل، والوافر المعصوب

5 ـــ مستوفي المنسرح تختص المعاقبة بجزء العروض (مستفعلن) . لأنه في موقعية الحشو يجوز خبل هذا الجزء حتى يصير (متعل) وإنما اختصت المعاقبة بجزء العروض

---

[30] ـــ أورد صاحب العقد ، وهو الذي أكد نقله آراء الخليل ، جواز القبض والكف بإطلاق في لهزج ، وبناء على هذا الرأي أوردنا المعاقبة فيه . انظر :

ـــ لعقد : 5/ 458 . ولكن أبا الحسن العروضي ذكر في هذه المسألة رأيا للخليل نسبيب فقل : " وكان الخليل لا يرى حذف الياء جائزا في عروض الهزج قال : لأنها إذا صارت مفاعلن ثم توالت الأجزاء فسقطت خوامسها إن ذلك يشبه الرجز . " انظر :

ـــ الجـــــامع : 204 .

لأنه في حالة خبله نحصل على فاصلة كبرى فإذا أضفنا إليها المتحرك الأخير من جزء (مفعولات) الذي قبلها توالت خمسة متحركات ، وهذا ممتنع تحقيقا.

أما المراقبة فإنها تختص بالسببين المتتاليين في الجزء الواحد، وتختص بوزنين اثنين هما:

1 ـــ المضارع تدخل المراقبة جزء (مفاعيلن) فيه ، فتراقب الياء النون بحيث لا يجتمعان معا ، ولا يسقطان معا ، وإنما يجب سقوط إحداهما وثبات الأخرى بحيث يرد هذا الجزء إما على الشكل (مفاعيل) أو على الشكل (مفاعلن) .

2 ـــ المقتضب تدخل المراقبة جزء (مفعولات) بحيث تراقب الفاء الواو فنحصل إما عى (فاعلات) في حال سقوط الواو ، وإما على جزء (مفاعيلُ) في حال سقوط الفاء[31].

وأما المكانفة فإنها تزيد على المعاقبة بجواز سقوط الساكنين معا ، ومن هنا فإنها تقع في المقادير الوزنية التي تحتمل مثل هذا السقط من جهة موقعية الأسباب ، وكذلك توالي المتحركات . فالمكانفة تمس الجزء (مستفعلن) الذي يمكنه أن يتحول إلى (متعن) ، فكأنها قرينة الفاصلة الكبرى في إطار الجزء وهذه المقادير هي : البسيط ، والرجز ، والمنسرح المستوفي ، والسريع . وإنما كانت المكانفة في المنسرح

[31] ـــ الواقع أن التحقيق الشعري لا يكاد يثبت للمقتضب الجزء (مفاعيل) ، وتجمع كتب لعروض على الشاهد ذاته وهو: أتانا مبشرنا بالبيان والنذر
و لفرق كبير بين هذا الجزء وبقية أجزاء المقتضب من الناحية التكوينية التناسبية ، ولهذا نجد دارسا مثل القرطاجني ينفي بقوة أن يكون هذا الشاهد صحيحا ، ويقوم بضبطه ليطابق جزء (فعلات) ، وعليه ينفي دخول التراقب على المقتضب.
نظر : ـــ القرطاجني ، منهاج البلغاء : 235 .

في الجزء (مستفعلن) الواقع حشوا ، لا في الجزء الواقع عروضا ، لما أسفنا من وقوع تتابع لخمسة متحركات .

لقد أراد الخليل لمجموعة القواعد هذه أن تكون ناظمة لعمل الزحافات والعمل من جهتي التوفيق والتفريق ، ولكنه وجد أن الزحافات التي أجازها في مواضع بعينها لا تجوز في مواقع أخرى مماثلة لتلك التي تجوز فيها ، كما أن هذه الزحافات التي تفترق عن العلل من جهة الموقعية التي تمسها ، ومن جهة نمط عمها المتمثل في الجواز ، في مقابل اللزوم في العلة ، قد تأتي أحيانا مكتسية صبغة النزوم ، وغير خاضعة لمبدأ التعاقب والتراقب . وما لاحظه على الزحاف لاحظه عىى العة فقد تقع في غير مواضعها القواعدية ، كما أنها قد تأتي أحيانا جارية مجرى الزحاف من جهة عدم النزوم . ولما كان الخليل عالما أمينا فإنه لم يهمل الواقع الشعري حين تعارض والقواعد التي وضعها ، وإنما سعى إلى التنبيه على هذه الوجوه الخلافية ومعامتها بما يؤكد وجودها في الاستعمال .

أعطى الخنيل للزحافات التي التزم بها الشعراء في الحشو، وفي الأعاريض والأضرب صفة اللزوم وجعل لها في نظامه القواعدي دورا وظيفيا شبيها بعمل العس في الأعاريض والأضرب، بمعنى أنها تقوم بعمل المحدد الوزني لتفريق بين الأوزان من خلال الصور المختلفة للبحر الواحد، أو الصور المتماثنة للأوزان المختنفة. وهنا تنتقل الزحافات من مفهوم الجواز المطلق إلى مفهوم الوجوب، أو النزوم.ويمكننا في هذا المضمار أن نحدد الحالات التي يماثل فيها الزحاف العة وظيفيا فيحدد الصورة الوزنية إما منفردا، في الأعاريض والأضرب كالتالي:

1 ـــ القبض الوجوبي في عروض الطويل غير المصرع ، وفي ضربه الثاني (0 0 0/ ←— 0// / 0/).

2 ـــ الخبن الوجوبي في العروض الأولى للبسيط وضربها الأول المماثل لها (/0 //0 ← / //0).

3 ـــ العصب اللازم في الضرب الثاني من العروض الثانية المجزوءة الممنوعة من العقل من الوافر (//0/// /0 ← //0 /0 /0).

4 ـــ الطي اللازم في في الضرب الأول من العروض الأولى من المنسرح (/0 ,0 ,0 ,0 ← /0 / //0)

5 ـــ الطي اللازم في كل من عروض وضرب المقتضب (/0 /0 /0 //0 ← /0 / //0).

وإما مشتركا مع العلة على جهة اللزوم ، داعما لها في وظيفتها في الأعاريض والأضرب على النحو التالي:

1 ـــ اجتماع الحذف مع الخبن في عروض المديد الثالثة وضربها الأول المماثل لها (/0 //0 /0 ← / //0).

2 ـــ اجتماع الإضمار والحذذ في الضرب الثالث من العروض الأولى التامة للكامل (// /0 //0 ← /0 /0).

3 ـــ اجتماع الطي والكسف في العروض الأولى من السريع ، وفي ضربها الثاني (/0 /0 /0/ ← /0 / /0).

4 ـــ اجتماع الطي والوقف في الضرب الأول من العروض الأولى من السريع (/0 /0 /0/ ← /0 / /00).

5 ـــ اجتماع الخبل مع الكسف في العروض الثانية من السريع وضربها الأول (/0 /0 /0/ ← / / /0)

6ـ اجتماع الخبن والقصر في الضرب الثاني المجزوء المقصور المخبون من العروض الثالثة المجزوءة من الخفيف(/0/0//0 ← //0/ 0/ 0)[32].

وقد يقع التزام الخبن في الحشو ، على ندرة ، وتكون موقعية الجزء موضع التغيير مما يلي العروض أو الضرب ، كما يحدث في بعض المقادير الوزنية ، ويمكننا رصد هذا النمط من الزحاف في الضرب الثالث من الطويل فالجزء الذي قبله اعتماد[33] بلزومه القبض . وإنما لزمه هذا التغيير حتى لا تتشابـــه التفعيلتان المتتاليتان فيخرج الوزن من القيام على الوحدة ثنائية[34].

---

[32] ــ أوردنا الوحدات الإيقاعية التي تكون عرضة لهذه التغييرات ، وهي الممثلة للأعاريض و لأضرب ، ويمكن استقصاء علاقة هذه التغييرات بتحديد صور الأوزان الممكنة تحقيقا لكل بحر بالرجوع إلى كتب العروض . انظر مثلا :

ــ العقد الفريد : 5/ من 442 إلى 476 .

[33] ــ ويسمونه عمادا أيضا . ولا يقتصر هذا المفهوم على إصابة الجزء بالتغيير فقد يعني لزوم لسلامة أيضا قال المحلي : " وقد يحتاج عند ذكر بعض الضروب إلى ذكر العماد ، وهو كل جزء من ُجزء لحشو (يلي الضرب) خالف أمثاله بلزوم صحة أو تغيير (ليعتمد الضرب عليه) ". انظر :

ــ محمد بن علي المحلي ، شفاء الغليل ، ص 172 .ولكن أبا الحسن العروضي أعطى معنى آخر لمفهوم الاعتماد فقال : " وأما الاعتماد فكل جزء في أول البيت لا يجوز فيه الخرم. " نظر:

ــ الجامع : 218 .

[34] قال المحلي: " وأما تسمية الجزء الذي قبله عمادا فلمخالفته أمثاله من أجزاء الحشو بلزوم القبض غالبا ، كراهة اتفاق الأجزاء في دائرة المختلف." انظر :

ــ شفاء الغليل ، ص 217 .

وقد لاحظ الخليل أن المواقع التي يجوز فيها الزحاف قواعديا ، في العروض والضرب ، تُلتزم فيها السلامة أحيانا ، دون أن تكون خاضعة لمبدأ المعاقبة أو المراقبة ، ويكون التزام السلامة فيها مانعا من تداخل قد يقع بينها وبين أوزان أخرى . ويمكننا رصد هذه الظاهرة على النحو التالي :

1 ــ المديد :

ا ــ العروض الثانية محذوفة لازمة الثاني (فاعلن) ، وكذلك أضربها الثلاثة المقصور (فاعلان) والمحذوف (فاعلن) ، والأبتر (فعْلن) كلها لازمة الثاني .

ب ــ العروض الثالثة المحذوفة المخبونة ضربها الثاني أبتر لازم الثاني (فعْلن) .

2 ــ البسيط :

ا ــ العروض الأولى المخبونة التامة ضربها الثاني مقطوع لازم الثاني (فعْلن) .

ب ــ العروض الثانية المجزوءة ضربها الثالث مقطوع ممنوع من الطي (فعولن)

ج ــ العروض الثالثة مقطوعة ممنوعة من الطي (فعولن) ، وضربها مثلها .

3 ــ الوافر :

ــ العروض الثانية مجزوءة ممنوعة من العقل (مفاعلتن) .

4 ــ الكامل :

ا ــ العروض الأولى التامة ضربها الثاني مقطوع ممنوع إلا من سلامة الثاني وإضماره (فعلاتن) .

ب ــ العروض الثالثة المجزوءة ضربها الرابع مقطوع ممنوع إلا من سلامة الثاني وإضماره (فعلاتن)

5 ــ الهزج : ــ عروضه مجزوءة ممنوعة من القبض (مفاعيلن) .

6–الرجز: العروض الأولى التامة ضربها الثاني مقطوع ممنوع من الطي (مفعولن)[35]

7 ــ السريع :

ا ــ العروض الأولى مكسوفة مطوية لازمة الثاني (فاعلن) ، ولها ضرب مثلها مكسوف مطوي لازم الثاني (فاعلن).

ب ــ العروض الأولى ضربها الأول موقوف مطوي لازم الثاني (فاعلان) .

ج ــ العروض الثالثة مشطورة موقوفة ممنوعة من الطي (مفعولان) .

د ــ العروض الرابعة مشطورة مكسوفة ممنوعة من الطي (مفعولن) .

8 ــ المنسرح :

ا ــ العروض الأولى ممنوعة من الخبل (مستفعلن) .

ب ــ العروض الثانية منهوكة موقوفة ممنوعة من الطي (مفعولانْ) .

ج ــ العروض الثالثة منهوكة مكسوفة ممنوعة من الطي (مفعولن) .

9 ــ المضارع :

ــ له عروض واحدة مجزوءة ممنوعة من القبض ، وضربها مثلها (فاع لاتن) .

أما عن النمط الثاني من الاعتماد ، والمتمثل في امتناع المزاحفة في ما تجوز مزاحفته من المواقع فيظهر لنا في المتقارب :

---

[35] ــ حتى لا يتداخل مع السريع مستفعلن مستفعلن فعولن .

1 ـــ الضرب الرابع (فلْ) من العروض الأولى (فعولن) ، فالجزء الذي قبل هذا الضرب تجب سلامته من القبض إذ لا يجوز إسقاط ساكنه الخامس بخلاف غيره من أجزاء الحشو التي يجوز قبضها. وإنما عد هذا الجزء عمادا لأن جزء الضرب قد سقط أكثره حتى ماثل السبب الخفيف فوجبت سلامة الجزء الذي قبله لئلا تختل البنية الإيقاعية للوزن .

2 ـــ الضرب الثاني المجزوء الأبتر (فلْ) للعروض الثانية المحذوفة (فعلْ) فالجزء الذي قبل هذا الضرب تجب سلامته من القبض لما لحق الضرب من إجحاف .

إن هذه المقاييس التي وضعها الخليل لفاعلية الزحافات ، وبين من خلالها ما يمكن أن يُخرج الجانب القواعدي عن اطراده المطلق إنما تدل دلالة قطعية عى أن الخيل كان يتزم إلى حد بعيد بما يقره استقراء الواقع الشعري من أنظمة إيقاعية حتى ولو كان مخالفا لما وضعه من تقعيد . فالاستثناءات التي وضعها لقواعده العروضية لا تقدح في هذه القواعد بقدر ما تزيد من فاعليتها من جهة أنها تحصر ما يخرج عنها في شروط وأحكام مكملة لما قد يعتريها من نقص أو عدم انسجام مع الاستعمال .

أما العلة التي خالفت القاعدة من جهة الموقعية ، أو من جهة النزوم فهي التشعيث[36] فقد وجد الخليل أن الشعراء يوردونه في أشعارهم ، ولكنه قد يقع حشوا ، وإذا وقع لا يلتزمونه .

---

[36] ـــ لتشعيث حذف أحد متحركي الوتد المجموع من جزء (فاعلاتن) الواقع في لخفيف و بحتث ، حتى يصير (مفعولن) وهو حذف الثاني أي اللام على مذهب الخليل ، ُو لأول ُي لعين على ما رجحه ابن الحاجب ، وهناك من ذهب إلى أنه حذف الألف الثانية وتسكين ما

يقع التشعيث في الخفيف في الضرب الأول[37] . كما يقع في المجتث[38] . وهو مختص بجزء (فاعلاتن).

أما النمط الثاني من التغيير الذي يشبه العلة من جهة اختصاصه بالوتد فهو الخرم ، ولكنه يختلف عن العلة من جهة اختصاصه بالوتد المجموع الواقع أولَ المقدار، ولذا فهو يقع في أول الطويل ، في (فعولن) ، وفي أول الوافر ، في (مفاعلتن) ، وفي أول الهزج ، في(مفاعيلن) ، وفي أول المضارع ، في (مفاعيل).

قبلها ، وهو مذهب ابن ولاد . وقد أجاز بعضهم التشعيث في المجتث على ندرة كقول الشاعر :
لم لا يعي ما أقول   ذا السيد المأمول

وقد ذهب كثير من الدارسين إلى عده علة جرت مجرى الزحاف : فهو علة من جهة اختصاصه بالوتد ، ولكنه شابه الزحاف من جهة الموقعية ، ومن جهة عدم اللزوم وبهذ لمذهب قال بن واصل . انظر :

ـــ الدر النضيد في شرح القصيد : 348 .

[37] ـــ كقول الشاعر :   إن قومي جحاجحة كرام   متقادم مجدهم أخيار.

انظر : الجامـــــع : 155 . وكذلك الغامزة : 75 . وهو برواية (عهدهم) بدل (مجدهم) . أو كقول عدي بن الرعلاء الغساني :

ليس من مات فاستراح بميت   إنما الميت ميت الأحياء . انظر : العقد : 5/ 470

[38] ـــ لم تؤكد الكتب العروضية القديمة نسبة القول بالتشعيث في المجتث إلى الخليل ، وقد ذكر أبو الحسن العروضي أنه لم ير في شعر قديم ، وإن كان بعض المحدثين قد استعمله . ولكنه أثبت إمكانية وروده قديما إذ قال : " وقد أنشدني من أثق به شعرا فذكر أنه قديم وهو قوله :

على الديار القفار   والنؤي والأحجار

تظل عيناك تبكي   بواكف مـــدرار

فليس بالليل تهدا   شوقا ولا بالنهار .

انظر : الجامـــع : 163 .

وإنما وقع الخرم في الأجزاء الأول التي تبدأ بالوتد المجموع لأن إسقاط الحرف المتحرك الأول منها لا يمنع من الابتداء بالمتحرك الذي هو ثاني الوتد المجموع . بينما لو دخل الخرم السبب الخفيف فإن سقوط متحركه يؤدي إلى الابتداء بالساكن ، وهذا ما لا يكون البتة .وأما عدم دخوله على الوتد المفروق فلعلتين الأولى ما ذكرناه من امتناع الخرم في السبب الخفيف ، والثانية أن الوتد المفروق لا يقع أول الجزء . ولمعترض أن يقول إذا كانت العلة في امتناع دخول الخرم السببَ الخفيف تكمن في عدم إمكان البدء بالساكن فلماذا لم يدخل الخرم السبب الثقيل لانعدام العلة السابقة فيه إذ لو سقط متحركه الأول لبقي المتحرك الثاني ، ويمكننا البدء به ؟ الواقع أن الخرم لم يدخل جزء (متفاعلن) في بداية المقدار من الكامل لأن هذا الجزء لا يمتنع فيه تسكين الثاني المتحرك إذ كثيرا ما يدخله الإضمار فيؤول إلى (مستفعلن) أي إنه يتحول إلى بنية السبب الخفيف ، ولهذا امتنع خرمه.

يقع الخرم في الصدر أو العجز[39] ووقوعه صدرا أكثر ورودا ، ووقوعه عجزا أكثر ما يقع في المتقارب،وقد أعطى الخليل تسميات مختلفة للخرم بحسب الجزء الذي يدخل عيه ، والتغييرات الداخلة عليه ، والوزن الذي يقع فيه .

---

[39] ــ لم يجز الخليل دخول الخرم في أول النصف الثاني من البيت ، وقصره على أول لنصف الأول .قال ابن رشيق : " وقد أنكره الخليل لقلته فلم يجزه ." انظر :

ــ العمدة : 1/ 140 . بخلاف الأخفش الذي أجاز وقوعه صدرا وعجزا . وإنما يقع الخرم عجزا أكثر ما يقع في المتقارب لأنه مقدار قائم على وحدة إيقاعية أحادية خماسية مكررة سبعا في لبيت مم يجعه يتصف بدرجة عالية من الرتابة تسمح بكثرة التنويعات للحد منها ، ولذ. نجد عروضه الأولى (فعولن)يتعاورها (فعولْ) و (فعلْ) في قصيدة واحدة ، وعروضه الثانية (فعلْ) يأتي معها الجزء (فلْ) في قصيدة واحدة ، ولهذا جاز وقوع الخرم في أول لشطر لثاني منه كما ورد في قول الأعشى :

فإذا دخل الخرم جزء (فعولن ← فعْلن) سمي ثلما ، وإذا اجتمع مع القبض سمي ثرما[40] (فعْلُ) وإذا دخل الخرم جزء (مفاعلتن ← مفْتعلن) سمي عضبا ، فإذا اجتمع الخرم والعصب فيه سمي قصما(مفاعلتن ← مفعولن) .

وإذا دخل الخرم جزء (مفاعيلُ ← مفعول) سمي عقصا .

وإذا دخل الخرم جزء (مفاعلن ← فاعلن) سمي جمما .

وإذا دخل الخرم جزء (مفاعيلن ← مفعولن) الذي في الهزج سمي خرما .

وإذا دخل الخرم مع الكف جزء (مفاعيلن ← مفعولُ) سمي خربا .

وإذا دخل الخرم مع القبض جزء (مفاعيلن ← فاعلن) سمي شترا[41] .

فهذا التدقيق من الخليل في وضع المصطلحات الدالة على ضروب التغييرات المختلفة التي تطرأ عى الأوزان إنما مرده إلى محاولته التفريق الدقيق بينها للفصل بين كل وزن وآخر بالتمييز بين التغييرات التي تمسه ، حتى وإن كانت تقوم بالوظيفة ذاتها .

فموتوا كراما بأسيافكم والموت يجشمه من جشم

ـــ لأعشى ، الديوان : 201 ، دار صادر ، بيروت 1960 . ومنه أيضا قول امرئ القيس :

وعين لها حدرة بدرة شقت مآقيهما من أُخُرْ . انظر :

ـــ امرؤ القيس ، الديوان : 99 . تحقيق حسين محمد حسين المكتب الشرقي للنشر ، بيروت .

[40] ـــ عد ابن رشيق الخرم والثرم عيبين في الشعر لأنهما في نظره محمولان على البنية النثرية لا الشعرية . انظر :

ـــ لعمدة : 1/ 141 .

[41] ـــ حول الألقاب الخاصة بالخرم راجع :

التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي : 143 ، 144 ، 145 .

- **قائمة المصادر والمراجع :**

–الأعشى : ديوان الأعشى.دار صادر ، بيروت 1960 .

–لتبريزي ، لخطيب: الكافي في العروض والقوافي . تحقيق الحساني حسن عبد الله مكتبة الخانجي ، القاهرة . الطبعة الثالثة 1994.

ـــ د. حركات ، مصطفى : نظريات الشعر . دار الآفاق ، الجزائر . د ت .

ـــ الحموي ، بن واصل : الدر النضيد في شرح القصيد . تحقيق محمد عامر أحمد حسن . جامعة المنيا ، 1978 .

ـــ ابن رشيق ، أبو الحسن : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . دار الجيل 1981.

- الزبيدي ، مرتضى : تاج العروس من جواهر القاموس: 43/20.دار الهداية.د.ت

ـــ السكاكي ، أبو يعقوب : مفتاح العلوم : تحقيق د . عبد الحميد هنداوي . دار لكتب لعلمية بيروت 2000.

ـــ لشنتمري ، الأعلم: شرح ديوان امرئ القيس : تصحيح الشيخ ابن أبي شنب . لشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1974 .

ـــ شيخو ، الأب لويس: كتاب شعراء النصرانية في الجاهلية ج. مكتبة الآداب القاهرة.د ت .

ـــ الضبي ، أبو العباس المفضل بن محمد : المفضليات : تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف 1983

ـــ ابن عبد ربه الأندلسي ، محمد : العقد الفريد : تحقيق أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري . القاهرة 1965 .

ـــ د. عبد القادر، صلاح يوسف: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية . الجزائر 1996 ـــ 1997

ـــ لعروضي ، أبو الحسن أحمد بن محمد : الجامع في العروض والقوافي . تحقيق ناجي هلال وزهير غازي . دار الجيل 1996

– عنتـــرة : ديوان عنترة . تحقيق محمد سعيد مولوي . بيروت 1970 .

لقرطاجني،حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء .تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة .الدار التونسية للنشر ،1984.

ـ المحلي، محمد بن علي: شفاء الغليل في علم الخليل. تحقيق د. شعبان صلاح .دار الجيل بيروت 1991 .

ـ لمرزوقـــي : شرح ديوان الحماسة .تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة 1951، 1952 .

ـ المعري ، أبو العلاء : الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ .ضبط محمود حسن زناتي .دار الآفاق الجديدة بيروت. د.ت.

- ابن منظور،محمد: لسان العرب:342/12. ط1.دار صادر .بيروت.د.ت.



علاقة النظم بالنحو عند عبد القاهر الجرجاني .

الدكتور محمد بن صالح – جامعة المسيلة – الجزائر

الملخص :

ليس النحو عند عبد القاهر الجرجاني ذلك العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، و لا هو جملة المصطلحات و القواعد الجافة ، و إنما النحو هو المقياس الذي يستقيم الكلام به ، و الذي عن طريقه يُكْشَفُ النقابُ عن الدلالات الخفية و المعاني التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض ، و من ارتباطات الألفاظ بعضها ببعض أيضا...

و هكذا فإن مهمة النحو لا تقتصر على صحة التراكيب من الناحية الإعرابية ، بل تتعدى إلى مراعاة المعنى ، لأن معاني النحو منقسمة بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير، وتوخي الصواب وتجنب الخطأ و من هنا استطاع الجرجاني أن يعطينا تصورا جديدا للنحو يرتبط بعدم البلاغة ، فهو نوع من الفن الإبداعي .

تمهيد :

إن فكرة النظم فكرة واسعة ، ارتبطت بشتى العلوم الأدبية من أدب و نقد وبلاغة ونحو ، فقد ساعدت هذه الفكرة على التقاء فلسفة الفن بفلسفة اللغة. وربطت البلاغة بالنحو فجاءت فكرة النحو البلاغي أو البلاغة النحوية .

النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ :

أفاد الإمام عبد القاهر الجرجاني كثيرا مما كتبه علماء النحو واللغة و الأدب و النقد و البلاغة في تكوين وبناء فكرة النظم ، إذ تدور فكرة النظم لديه حول

العلاقة بين الألفاظ والمعاني داخل إطار العبارات، وسمى هذه العلاقات النظم ، وهو ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسببٍ من بعض . والكلم ثلاث : اسمٌ ، وفعلٌ ، وحرفٌ ، وللتعلّق فيما بينها طرقٌ معلومةٌ ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلّق اسمٍ باسم ، وتعلّق اسمٍ بفعل ، وتعلّق حرفٍ بهما . والكلام لا يكون من جزءٍ واحدٍ ، و لتحقّقه لا بدّ من وجود مسندٍ ومسندٍ إليه .

وليس النّظم عند عبد القاهر الجرجاني ذلك الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيفما جاء واتفق، كنظم الكلم الذي تقتفي فيه آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، بل يجب أن تتساق دلالاتها وتتلاقى معانيها عى الوجه الذي يقتضيه العقل، حتى يعلق ببعض ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك، فإذا فعلت هذا كلّه تكون قد استكملت فكرة النظم من وجهة نظره[1]

وأهم النقاط التي تتكون منها نظرية النظم كما جاءت في كتاب دلائل الإعجاز ما يلي :

1- المعاني وعاؤها الألفاظُ ، ووظيفة الألفاظُ خدمة المعاني .

2- العقلُ هو الذي يحكم التقاء معاني الكلمات ، فتنتظم وفقًا لما يقتضيه .

3- لا بدّ في النظم أن تُتَوخى معاني النحو ، إذ يجب أن يوضع الكلامُ الوضعَ الذي يقتضيه عمم النحو .

4- لا نظمَ ولا ترتيبَ للكلِمِ حتى يتعلق بعضها ببعض ، والتعلق هو الأساليبُ والأدواتُ النحوية .

5- ليس المقصودُ بالنظمِ ضم الشيء إلى الشيء كيفما اتفق ، بل لا بُد فيه من تتبعِ آثار المعاني واعتبار الأجزاء مع بعضها.

([1]) الإمام عبد القاهر الجرجاني ، حياته ومصادر ثقافته :د. نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ، دار الفتح ، ط1 ، المنصورة ، 1993 م ، ص : 26 .

النحو عند عبد القاهر الجرجاني :

عبد القاهر الجرجاني من العلماء الذين حازوا مكانة متقدمة بين النحويين والنغويين إلى جانب شهرته في مجالي البلاغة وعلوم القرآن ، فقد كان من أئمة النحو ، و هذا ما تؤكده كتب التراجم [2] و أعماله المتنوعة في مجال النحو كالعوامل المائة ، و الجمل ، و التلخيص و العمدة في التصريف .

وبالإضافة إلى أنه كان تلميذاً لأبي علي الفارسي وأبي الحسن عيي بن عبد العزيز الجرجاني ، فقد أفاد الجرجاني من جهود سابقيه في هذا الميدان أمثال : سيبويه الذي تحدّث عن باب المسند والمسند إليه ، وباب الإخبار عن النكرة والاستفهام ، وأشار إلى بعض فنون البيان كالتّشبيه والمجاز [3] .

كما أفاد من مناظرات متّى بن يونس وأبي سعيد السّيرافي وغيرهما ، واستطاع بتمثّله وإحاطته واعتماده على آراء سابقيه أن يبين أن مهمة النحو لا تقتصر عىى صحة التركيب من الناحية الإعرابية و أن النحو من شأنه مراعاة المعاني قبل مراعاة الألفاظ و ذلك لأن معاني النحو منقسمة بين حركات النفظ و سكناته ،و بين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها ، و بين تأليف الكلام بالتقديم و التأخير و توخي الصواب في ذلك و تجنب الخطأ في ذلك [4] .

و هكذا استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يعطي للغة مفهومها الواسع وأن يجعل من النحو ذلك العلم الذي يبحث ويشرح العلاقات التي تقيمها اللغة بين الأشياء ،

---

(2) نزهة لألبء في طبقات الأدباء: ابن الأنباري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، د ر لنهضة مصر للطباعة والنشر ، 1967 م ، ص : 363 .

(3) الكتاب : سيبويه ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، 1316 هـ ، 71/1

(4) معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، مكتبة البابي الحلبي و شركاه ، مصر ، 190/2 .

إن لم يكن النحو نفسه هذه العلاقات. ولذا كان تصوّره للنحو تصوّرًا جديدًا ارتبط بعلم البلاغة [5] .

ولقد هاجم عبد القاهر الجرجاني المفهوم الخاطئ لعلم النحو عند معاصريه وسابقيه وهو تتبع الأحوال المختلفة للفظ من رفع ونصب وجر دون النظر إلى أسرار التراكيب ودلالاتها التي أضحت غامضة عليهم لا يستطيعون الكشف عنها [6]

كما هاجم أولئك الذين زهدوا في النحو و قللوا من شأنه فبين لهم خطر النحو و مكانته المهمة فقال :(و أما زهدُهم في النحو ، و احتقارُهم له ، و إصغارُهم أمرَه و تهاوُنُهم به : فصنيعهم في ذلك أشنعُ من صنيعهم في الذي تقدم ، و أشبهُ بأن يكون صدا عن كتاب الله ، و عن معرفة معانيه ، ذلك لأنهم لا يجدون بدا من أن يعترفوا بالحاجة إليه فيه . إذْ كان قد عُلم أن الألفاظ مغلقةٌ على معانيها ، حتى يكونَ الإعرابُ هو الذي يفتحها ، و أن الأغراض كامنة فيها ، حتى يكون هو المستخرجَ لها ، و أنه المعيارُ الذي لا يَتَبَينُ نقصانُ كلام و رجحانه ، حتى يُعْرَضَ عيه ، و المقياسُ الذي يعرف صحيحٌ من سقيمٍ حتى يرجع إليه ، و لا يُنكِرُ ذلك إلا من يُنكِرُ حسه ، و إلا من غالط في الحقائق نفسَهُ .

وإذا كان الأمر كذلك ، فليت شعري ، ما عذر من تهاون به و زهد فيه ، و لم ير أن يستسْقِيَهُ من مصبه ، ويأخذه من معدِنه ، ورضي لنفسه بالنقص والكمالُ لها معرضٌ ، و آثر الغَبِينَةَ [7] وهو يجد إلى الربح سبيلا ؟) [8] .

([5]) النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني: د. أحمد عبد السيد الصاوي، ص: 161 162

([6]) تاريخ علوم البلاغة و التعريف برجالها ، أحمد السيد مصطفى المراغي، ط1، 1950 م ص : 47 48 .

([7]) الغبينة و الغبن : كالشتيمة و الشتم : الإغفال عن الحق في البيع أو الشراء .

ثم يبين الإمام عبد القاهر الجرجاني الاختلاف بين معرفتنا لقواعد اللغة وأصولها وبين الكشف عن المعاني الخفيّة التي تكمن وراء هذه القواعد والأصول لأنه(لا تسهل معرفتنا لكلّ من أحاط بقواعد اللغة ونحوها وصرفها ، وإنّما يسهُلُ لمن يراها رؤيةً عميقةً لا تقف عند حدود المنطق والنحو، فليست اللغة مجرّد مصطلحاتٍ أو قوانين يخضع لها الفكر ، وإنّما هي رموزٌ تتجسّد فيها حالة المتكلّم الباطنة بكلّ ما فيها من إحساسٍ وشعورٍ وفنّ، و لو صحّ كون اللغة مجرّد علاماتٍ اصطلاحيةٍ لوقفت عند حدود نقل الفكر وحدها، ولما كان هناك داع لأن تعرض المزية في الكلام ويفضل بعضًا على أساس تدرجّه في سلّم القيم، ولكان ما أتى به القرآن في مقدور البشر ما دام الأمر لا يتعدّى مجرّد الفكر وحده) [9]

بين النظم و النحو عند عبد القاهر الجرجانيّ:

تجاوز النظم لدى الجرجاني حدود الاصطلاح الذي كان سائدًا منذ القرن الثاني الهجري في بيئة النحاة على وجه الخصوص ليغدو عملاً منهجيًّا مدروسًا ومنظّمًا يتوخّى دراسة البلاغة في ضوءٍ جديدٍ يقوم على دعامةٍ من النحو وأحكامه ، بل و يسعى أيضًا إلى توسيع أفق النحو و تطويع أدواته. ومن أكثر المباحث التي تناولها الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز: معاني النحو والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل، والحذف والذكر..

1– معاني النحو :

ينظر لسان العرب : ابن منظور مادة (غبن) دار صادر , بيروت , 1956 م .

(8) دلائل لإعجاز في علم المعاني:الإمام عبد القاهر الجرجاني، تح :د. ياسين الأيوبي. لمكتبة لعصرية ، صيدا ، بيروت ، 1422هـ - 2002 م ، ص : 86 87 .

(9) النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني : د. أحمد عبد السيد الصاوي ، ص : 163 .

إن عبد القاهر الجرجاني حين تناول نظرية النظم لم يكن يهـــدف إلى إعادة الأفكار التي تناولها سابقوه من أمثال الخليـــل وسيبويـــه ، ولكنه جاء بمنهج جديد يعتمد على ربط النحو بالبلاغة فقال : (و اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، و تعمل على قوانينـــه ، و أصـــوله ، وتعـــرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك ، فلا تخل بشيء منها)[10]. فلا يمكن فصل النحو عن البلاغة لأنهما يلتقيان في نظم الكلم و ضم بعضه إلى بعض ، كما لا يمكن دراسة بلاغة الكلام دون دراسة النحـــو لأنـــه الأساس في العلاقات التي تحكم النظم ، ففساد التركيب ناشئ عن عدم توخي معاني النحـــو و أحكامه بين الكلمات .

وكمثال على ذلك قدم لنا عبد القاهر نموذجا من مطلع سورة الفاتحة : ﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾[11] (جعل الحمد أولا للابتداء به ، و جعل الله ثانيا للإخبار به ، أما رب فجعلها ثالثا كي يوصف بها الله سبحانه و تعالى)[12]

ومن هنا فإن عبد القاهر لا يفسّر معاني النحو بأنها إعراب الكلمات، أو حركات الإعراب، وإنما المراد بها المعنى الذي يفهم من الكلمات، فيحتّم هذا الفهم، أن يكون (الحمد) مبتدأً، و (لله) خبرا، و (رب) صفة.

فالنحو عند عبد القاهر هو الذي يفتح الألفاظ المغلقة على معانيها ، وهو المعيار الذي يعرف به فضل كلام على كلام ، وهو ليس قواعد شكنية وقوالب جامدة بحتة ، وليس مجرد تقدير إعراب أو بيان صحة الكلام ، أو خطئه .

---

(10) دلائل الإعجاز في علم المعاني : عبد القاهر الجرجاني ، ص : 127 .

(11) سورة الفاتحة : الآية 2 .

(12) التفكير النقدي عند العرب : عيسى علي العاكوب ، دار الفكر ، دمشق ، سوريا ، ط 1 ، (د.ت) ، ص: 307 .

وبهذا يكون عبد القاهر أول عالم أخضع النحو لفكرة النظم ، وأخضع فكرة النظم إلى النحو ، وذلك هو الإعجاز الذي أذاب فيه الرجل عصارة أيامه ولياليه [13] .

2- التعريف والتنكير :

اهتم النحاة العرب كثيرا بهذه الظاهرة اللغوية في مصنفاتهم ، إذ نجد هذا الباب حاضرا في كل دراساتهم تقريبا ، وذلك لحاجة الأبواب النحوية المختنفة إليه وقد أقرّ بعض النحاة بتشعب هذه الظاهرة وتداخلها . يقول السيوطي : (لما كان كثيرا من الأحكام الآتية تبنى على التعريف والتنكير ، وكانا كثيري الدور في أبواب العربية صدر النحاة كتب النحو بذكرهما بعد الإعراب و البناء ، وقد أكثر الناس في حدودها وليس منها حد سالم) [14] .

ولقد أفرد الجرجاني لهذه الظاهرة جانبا من دراسته في كتابه دلائل الإعجاز ، فرق فيه بين التعريف والتنكير إذا وقع في التركيب بقوله : (ومما ينظر إلى مثل ذلك قوله تعالى: ﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ ﴾ [15] . إذا أنت راجعت نفسك و أذكيت حسّك ، وجدت لهذا التنكير ، و أن قيل (على حياة) ولم يقل (على الحياة) حسنا وروعة ولطف موقع لا يُقَادَرُ قدرُه ، وتجدك تعدم ذلك مع التعريف ، وتخرج عن الأريحية والأنس إلى خلافهما ، والسبب في ذلك أن المعنى على الازدياد من الحياة ، لا الحياة من أصلها ، و ذلك لا يحرص

([13]) قضايا لترث العربي دراسة نصية : فتحي عامر، دار المعارف ، القاهرة (د.ط)(د.ت) ص : 126.

([14]) همع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية: جلال الدين السيوطي، تح: محمد بدر لدين

النعساني ، د ر المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، (دط) ، (دت) ، 54/1 .

([15]) سورة البقرة : من الآية 96 .

عيه إلا الحي ، فأما العادم للحياة فلا يصحّ منه الحرص على الحياة و لا غيرها ، وإذا كان كذلك صار كأنه قيل: ولتجدنهم أحرص الناس و لو عاشوا ما عاشوا عبى أن يزدادوا إلى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه، حياة في الذي يستقبل) [16]

ثالثا : التقديم و التأخير :

التـــقديم : هو خلاف التأخير و أصل في بعض العوامل و المعمولات ، ويكون طارئا في بعضها الآخر) [17] وأما التأخير : فهو مصدر للفعل أخّر ، وهو خلاف التقديم ، وفي الاستعمال النحوي حالة من التغير تطرأ على جزء من أجزاء الجملة ، وتوجب وضعه في موضع لم يكن له في الأصل[18] .

وموضوع التقديم والتأخير من المسائل التي لفتت انتباه اللغويين العرب كونه ظاهرة لغوية تمتاز بها العربية عن كثير من اللغات ، فمن سنن العرب ، تقديم الكلام ، وهو في المعنى مؤخر ، وتأخيره وهو في المعنى مقدّم ، وهو أسوب من أساليب صياغة الكلام [19] .

ونال هذا الباب حيزًا هامًّا في مباحث عبد القاهر الجرجاني ، إذ وقف عنـــده طويلا في كتابه دلائل الإعجاز فوصفـــه بأنه (باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التصرّف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعة ، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ،

---

(16) دلائل الإعجاز في علم المعاني : عبد القاهر الجرجاني ، ص : 290 .

(17) معجم المصطلحات النحوية والصرفية: محمد سمير اللبدي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، لبنان (دط) ، (دت) ، ص:183.

(18) المرجـــع نفســـه ، ص: 09 .

(19) بلاغة التقديم والتأخير في القران الكريم : علي أبو القاسم غول ، دار الفكر الإسلامي ، ط1 (د.ت) ، ص:192 .

ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قُدّم فيه شيء و حُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان) [20] .

فلكل كلمة في الجملة ترتيبها الخاص ، و هذا حسب ما يقتضيه الوضع اللغوي ، فالفعل يسبق الفاعل ، و المبتدأ مقدم على الخبر وهو الأصل في ترتيب الجمل ، فلا ينبغي تغيير الكلمات عن مواضعها احتراما لهذه الأصول ، غير أنه قد يعرض من المزايا و المقتضيات ما يدعو إلى نقل بعض الكلمات في الجمل عن موضعها ، فتقدم كلمة أو تؤخر لأسباب بلاغية [21] .

خاتمـــــة :

اعتبر الجرجاني النحو والبلاغة أمران متلازمان لا انفصال بينهما ، معتبرًا الأوّل مكوّنًا أساسيّا في تفكير المبدع وعقله متى قال أو خط كلاما ، موسّعًا بذلك مفهوم علم النحو الذي كان يقتصر – حتى وضعه نظريّةَ النّظم – على درس أواخر الكلم وكيفية ضبطها احتكامًا للمعياري من القواعد ، مضمنًا إيّاه ما يُسمّى اليوم بـــ (علم المعاني) و (علم الدّلالة) ، فحرّره بذلك من قيود المصطلحات و القواعد والقوانين الجافة ، وكان لديه وظيفة فنيّة وبلاغيّة ، إذ به وحده يتم الكشف عن الخفيّ من معاني الكلام .

([20]) دلائل الإعجاز في علم المعاني : عبد القاهر الجرجاني ، ص : 148 .

([21]) المعاني في ضوء أساليب القران الكريم : عبد الفتاح لاشين ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط4 ، 1999 م ، ص : 158 .

وقد عمد الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز إلى دراسة وتحليل بلاغة وفصاحة الشعر العربي والنص القرآني دراسةً تطبيقيّةً ، معتمدًا في ذلك على أدوات نحوية وصرفية خالصة ، حتى أنه يشير في أكثر من موضع إلى أن المجاز مثل الاستعارة وغيرها ، ما هي إلا صناعةٌ نحوية لأنها من مقتضيات النظم .

والنظم عند الجرجاني هو وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، والعمل على قوانينه وأصوله، والنحو الذي يريد هو ذلك المعالج لصور معاني الكلام وكيفيّة خلقها باعتماد الأصول النحوية، لا الرّامي إلى إطلاق أحكام صحّة أو فساد على الكلام ، أو لمعالجة اللحن وضبط اللغة .

والجرجاني لا يخرج على المعيارية النحوية رافضًا أو متمرّدًا أو لاغيًا ، كما فعل ابن مضاء أو غيره ، و إنما نجده مضيفًا وموسّعًا وميسّرًا وآتيًا بجديد ، مستفيدًا وموظّفًا ما حازه من علوم السّابقين له ، لغةً ونحوًا وصرفًا وبيانا ، فهو لا ينكر العامل أو العلّة مثلاً ، و لم يحاول وضع أصول جديدة للنّحو ، بل نجده يدافع عن النحو ويبيّن خطورته وينتقد الاستخفاف به والزّهد فيه لدى أبناء عصره .

وما قد يؤخذ على الجرجاني أنّ شرحه لأفكاره حول الدّلالة أو البلاغة النحوية لم يكن مفصلا، مع أنه ساق أمثلة وشواهد كثيرة محاولاً تطبيق نظريته عبيها ، فإشاراته كانت مختصرة وسريعةً الأمر الذي قد يفوّت على كثيرين التنبه إلى أهميّة ما أضافه الرجل إلى علم النحو عبر توخّيه لمعانيه ، وهي إضافات يمكن أن تسهم كثيرًا في تطوير الدرس اللساني الحديث وتوضيحه وتوسيع آفاقه.

*** المصادر و المراجع :**

– القرآن الكريم

1 – الإمام عبد القاهر الجرجاني ، حياته ومصادر ثقافته : د. نصر الدين إبراهيم أحمد حسين ، دار الفتح ، ط1 ، المنصورة ، 1993 م .

2 – تاريخ علوم البلاغة و التعريف برجالها ، أحمد السيد مصطفى المراغي ، ط1 ، 1950 م .

3 التفكير النقدي عند العرب: عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط 1 (د.ت)

4 - دلائل الإعجاز في علم المعاني: الإمام عبد القاهر الجرجاني، تح:د . ياسين الأيوبي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 1422هـ – 2002 م .

5 - قضايا التراث العربي دراسة نصية : فتحي عامر، دار المعارف،القاهرة (د.ط) (د.ت) .

6 - الكتاب : سيبويه ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، 1316 هـ ، 71/1 .

7 - لسان العرب : ابن منظور ، دار صادر , بيروت , 1956 م .

8 - معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، مكتبة البابي الحلبي و شركاه ، مصر .

9 - نزهة الألباء في طبقات الأدباء: ابن الأنباري، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار النهضة، مصر للطّباعة والنشر ، 1967 م .

10- .لنقد التحسيني عند عبد القاهر الجرجاني:د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، مصر ، 1979 م .

11- همع لهو مع ، شرح جمع الجوامع في علم العربية: جلال الدين السيوطي، تح: محمد بدر الدين النعساني ، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، (دط) ، (دت).

تعليميَّةُ البلاغَةِ بين التجريد والفنّ في ضوء النّص الأدبي– مقاربات تعليمية

الأستاذ عمر عروي جامعة ابن خلدون – تيارت– الجزائر

- **ملخص:**

إنّ النص الأدبي يوصف بأنه خطاب يفترض متكلما ومتلقيا، والخطاب من وجهة نظر لسانيّة هو ما ذهب إليه اللساني الفرنسي إ.بينفنيست EMILE BEN VENISTE (1902 – 1976) حينما أقرّ بأن الخطاب هو كل تلفّظ يفترض متحدثاً وسامعاً تكون للطرف الأول نيّة التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال، فكل خطاب يجب أن يتسم بثلاثية تداولية تحدد هُويّته في ظل عملية التبليغ والتواصل، ونحن حينما نمعن الفكر ونستنطق موروثنا البلاغي العربي نجده يزخر بآليات قوية في تحيل الخطابات المختلفة كالخطاب اللغوي والخطاب الأدبي والخطاب الفسفي والخطاب الديني.. ولمّا كان موضوع علم البلاغة هو البحث في المبادئ التي تقوم عبيها الظواهر التعبيرية من خلال مقاربة النصوص وفهمها للكشف عن مضامينها الفنية والجمالية، كانت دراستي تبحث في قضايا البلاغة التعليمية، ومدى تذوقها لدى طلابنا في ظل المناهج التعليمية الحديثة، وقدرتها على توليد أفكار ومعاني النص وتدخل في ذلك آثار الكلام والآثار السياقية والأيديولوجية، والجمالية الفنية . لرد الاعتبار للبلاغة العربية وحسن توظيفها في تحليل الخطابات الحديثة، من هنا كانت إشكالية الموضوع: هل نستطيع أن نفهم النص الأدبي بمعزل عن جمالياته وبلاغته؟ وهل البلاغة فنّ أم ذوق؟ وهل هي طريقة أسلوبية توصلنا إلى خبايا النص الجمالية والفنية أم هي غاية في حدّ ذاتها ؟ كيف تتموقع البلاغة العربية في ظل مبادئ التعليمية ؟ وما أثر المناهج الحديثة في تطوير الدرس البلاغي في الجزائر؟ هذه

أسئلة وأخرى تقوم هذه الورقة محاورتها للكشف عن كل ما يعيق عمية تعيمية البلاغة في أرقى مستوياتها عبر مراحل التعليم الجزائرية.

البلاغة والنّص:

إنَّ أشرف العلوم، وأجلّها تلك العلوم المتصلة بالقرآن الكريم اتصالا وثيقا تهدف في نتاجها إلى معرفة ما ينضوي عليه الأسلوب القرآني البديع من كنوز لغوية وعمية وفقهية ولاسيما علم البلاغة، إذ يتميّز هذا العلم بسموّه ، وعلوّ قدره ، ورفعة شأنه، لأنَّ مدار البحث فيه يبرز وجه الاعجاز البياني للقرآن الكريم .

ولّما كان علم البلاغة يهدف إلى تذوق النص تذوقا يخدم موضوعه ويظهر معناه من خلال الغوص في أعماق بعيدة في معاني النص ودلالاته البلاغية التي تثبت جمال الكلام اللغوي والبلاغي البياني، من هنا كانت الأهمية الخطيرة لفنون البلاغة العربية في استجلاء ما خفي من درر، واستكناه جماليات النص، وإبداعاته الخلاقة في التأثير على نفسية المتلقي.

البلاغة لغةً : الوصول إلى الشيء ، ومنه أُخِذتْ (البلاغةُ التي يُمدَح بها الفصيح اللسانِ ؛ لأنه يبلغ بها ما يريده) ([1])

واصطلاحاً : لا تتجاوز ذلك؛ فهي إنهاء المعنى إلى القلب في أحسن صورة من النفظ ([2]) . فنلاحظ اتصالها الوثيق بالمعنى، وهذا ما يتحد به البحث البلاغي مع

---

[1] أبو لحسين أحمد بن فارس (ت395هـ) ، مقاييس اللغة ، ج301/1 ، تحـ : عبد لسلام هارون ، دار الكتب العلمية.

[2] ينظر : عز الدين التنوخي، تهذيب الإيضاح، ج4/3 ، (بهامش الإيضاح لقزويني)، مط لجمعة لسورية، دمشق، 1369هـ 1950م ، السيد أحمد الهاشمي، جو هر لبلاغة، ص31 - 32 ، ط13 ، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، 1383هـ ، 1963م .

الدلالي، لكن البلاغة تركز على المعنى المؤثر في النفس ، والدلالة تعنى به وبغيره من المعاني التي لا يراد من بحثها بيان قضية التأثير في النفس وإمتاعها .

والبلاغة تبحث فيما ينبغي أن يكون عليه الكلام، من: التعبير الجميل، وطرق أدائه، وقوانينه، وذلك ما يظهر مما اعتادوا بحثه فيها تحت أقسام المعاني ، من: الخبر والإنشاء (وتعلقهما بالمخاطب وحاله) ، وإيراد الكلام على مقتضى الحال، وفي البيان من أداء المعنى بطرق مختلفة في الوضوح والتأثير، وفي البديع من التحسين التكميلي لكلام المنشأ فوق ما سبق. وهذا ما تتضمنه الأبحاث البلاغية الحديثة المتخذة منهجاً آخر للتقسيم، وذلك بتناول: المفردة، والجملة والعبارة، والسياق، ودراسة موسيقى النص، وغيرها ([3]). فموضوع البلاغة هو النص المنشأ، حيث تدرس القيم التعبيرية والمعنوية فيه .

إنّ البلاغة فنّ أدبي، ينضج الذوق، ويصقل العاطفة، وينمي الذائقة الفنية لدى المتقي، وهي ليست من العلوم المجردة التي توظف العقل، أوالقياس المنطقي، فالطبع الغالب في البلاغة هو الطابع الوجداني الفني وبالتالي كانت صلتها بالادب صلة وثيقة، فمن خلالها تنكشف جماليات النص، و قيمه الفنية والإبداعية وتبرز المفاضلة بين تعبير وتعبير، أو المفاضلة بين أديب وأديب، وبالتالي عليها أن تتجاوز حدود اللفظ أو الجملة إلى دائرة أوسع قوامها النص، وهي تعني في العرف البلاغي مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، والأسلوب البلاغي هو بنية لغوية دلالية مباشرة وغير مباشرة يحمل وظائف الإثارة والإمتاع في الوقت الذي يحمل وظيفة التوصيل والإبلاغ والإفادة بنقل الأفكار... ولهذا فوظيفة الأسلوب البلاغي ذات وجوه متعددة؛ بعكس الأسلوب العادي بين الناس؛ ومن ثم تتجاوز الأسلوب

---

[3] / ينظر: الأستاذ أحمد الشايب ، الأسلوب، ص35 فما بعدها ، ط7 ، مط السعادة ، مصر ، 1396هـ = 1976م .

الأدبي في الشعر والنثر؛ وإن اقترب في وظيفته مع الأسلوب البلاغي من بعض الوجوه، وهو ظاهرة بلاغية تجمع بين عناصر الأدب والفن واللغة والحياة في بنية فنية مثيرة للعاطفة والوجدان والعقل فالإحساس بالجمال من خلال الغوص في رحاب النص هو استجابة روحية وموضوعية لعناصر الجمال في الأشياء والظواهر.

فما هي إذن سبل تطوير تعليمية البلاغة ؟ وكيف نسمو بأذواق طلابنا لتذوق جماليات النص؟ وما مناهج التعليم الموافقة لهذا التوجه؟ وربما السؤال الذي يجب أن يطرح نفسه هو ما الذي نحن بصدد درسة بلاغته ؟ واستكناه جمالياته الفنية والإبداعية ؟

إنّنا أمام النص الأدبي الذي يحفل دائما بهاته القيم الرائقة التي يسعى من خلالها الناص إلى مخاطبة وجدان المتلقي وزعزعة عواطفه بانتهاج أساليب متنوعة، ويعتبر النص الأدبي منبع دلالات عديدة ومتنوعة فكل شيء فيه جدير أن يكون دليلاً. والبناء العام للنص يشكل أحد العناصر الأساسية التي تكوّن النصوص الأدبية بما تحمله من أبعاد دلالية ورمزية، يعتني المبدع في نسجها وهيكلتها أيما اعتناء، من أجل الإيحاء بها إلى معاني ودلالات خاصة تتفرع عنها منجة إبداعية النص.

مفهوم النّص وحدوده المعرفية:

إن مفهوم النصّ في التراث العربي من المفاهيم ذات الدلالات المتعدّدة؛ فما أوردته المعجمات العربية تحت مادّة (ن ص ص) تدور في فلك المعنى اللغويّ للنصّ، من دون الحديث عن المعنى الاصطلاحيّ للكلمة، إلاّ إشارات بسيطة كالتي نراها عند ابن منظور (ت711هـ) في لسان العرب؛ إذ يقول: ((قول الفقهاء: نصّ

القرآن: ونصّ السنة، أي ما يدلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام)) [4]. والنصّ عند الفراهيديّ (ت175هــ) هو الرفع والظهور يقول ((نصصت الحديث إلى فلان نصّا، أي رفعته،...، والمنصّة التي تقعد عليها العروس... والماشطة تنصّ العروس أي تقعدها على المنصّة، وهي تــنصّ، أي تقعد عليها أو تشرف لترى من بين النساء)) [5]، يتبيّن من هذا أنَّ معنى النصّ هو الرفع والارتفاع؛ فرفع النصّ يُوجب إعادته إلى أصله عن طريق سلسلة رواته. والمنصّة مكان مرتفع تجلس عليها العروس لترى، ومنه أيضا ((نصّت الظبية جيدها رفعته)) [6].

والنص الأدبي نسج تتخلّله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة، وهو لا يقع في المستوى نفسه الذي تقع فيه الجملة، كما أنه لا يقع موقعها من حيث المفهوم، كما أنّه ذو محتوى دلالي متجانس متكامل ويمتاز بالوضوح، والنصُّ يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، شعرا كان أو نثرا، أو حوارا أومسرحيَّة كامنة فالنصُّ هنا وحدة لغويةَّ قيد الاستعمال، وليس وحدة نحويةَّ مثل العبارة والجملة، ولا يحدَّد بحجمه وقد يــوصَف النصُّ بأنَّه جملة كبرى؛ أي أنــَّه وحدة نحويَّة أكبر من الجملة لكنــَّه مرتبط بها وبالتأليف بين الجمل ينتج تكوين وحدات أكبر من وحدات أصغر إنــَّه وحدة دلاليَّة؛ ووحدة معنى، ومن ثمَّ فهو مرتبط بالعبارة أو بالجملة بتحقق المعنى لا بالشكل أو بالحجم.

---

4 / بن منظور (جمال الدين محمّد بن مكرم)؛ لسان العرب؛ دار صادر؛ د ط؛ بيروت 1968؛ مادة (ن ص ص)؛7 / 98.

5 / الفراهيديّ (الخليل بن أحمد)؛ كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزوميّ و د. إبراهيم لسامرئيّ، در الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، مادة (ن ص ص)؛ 7/ 86 87.

6 / ابن منظور: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 97.

فالنص إذن، منعكس لثقافة المجتمع بكافة شبكاته المعقدة عبر التاريخ والجغرافية والعلاقات بين الأفراد أي أنه ذاكرة ملخصة للنظام المعرفي للمجتمع. فالنص أيا كان هو مجموعة من العلاقات اللغوية التي تخدم فكرة أو مجموعة أفكار أو مفاهيم قابلة لتفسير والشرح والتأويل مما يمهّد لتطويع النص لقراءات جديدة أو تأكيد قراءة ما.

بلاغة النّص الأدبي في ضوء تعدّد قراءاته:

إن الحديث عن بلاغة النص الأدبي هو عبارة عن الحديث عن النفظ والمعنى في ذات النص وهناك من النقاد من تعصب للفظ وهناك من فضل المعنى، وهناك من ترك هذا وذاك وقال بالعلاقة القائمة بين الفظ والمعنى وهي الصورة، وهناك من بحث دلالة الألفاظ في ضوء المعاني. كل ذلك من أجل تقويم النص الأدبي، ومقايسة الفن القولي.

هذه الاعتبارات المختلفة كانت مجالاً خصباً لآراء علماء العروبة والإسلام في النقد فنشأت عنها جملة من المدارس النقدية الملتزمة حيناً، والمتطرفة حيناً آخر، والسائرة بين بعض الأحيان.

لقد أدى هذا التنوع في الآراء، والتعدد في وجهات النظر، إلى تنوع وتعدد المذاهب النقدية القديمة والمعاصرة وبهذا تتأرجح بلاغة النص بين تعدد القراءات لنص الأدبي في تأويل دلالاته المنطوية تحت عباراته ويكون القارئ وحده مكتشفها.

إشكالية الأدب تأتي من طبيعة اللغة ذاتها، أدبية النص، والتي تعمل على توظيف الآلية اللغوية بعيدا عن معناها التداولي البسيط نحو ما يعرف باستكشاف جماليات اللغة عبر المجاز والمجاز عموما هو عملية تطويع لغوي ضمن إطار يتجاوز المعجم وصولاً إلى التسييق بما يضفي على اللفظ رونقاً يخرجه من حيّز الحقيقة إلى رحابة المجاز الذي تتيح للمفردة الواحدة أن تخدم وظيفة تعبيرية جمالية في آن معاً.

هذه الجمالية التي، وإن كان بإمكانها أن تُسهم في اكتمال المهامّ التي يتعيّنُ أداؤها على "نظرية الفن وتاريخه" اللذين هما في طور التجديد وإحداث قطيعة جذرية مع الأعراف العلمية المقرّرة، إلاّ أنّه لا يمكن لها "أن تدّعي لنفسها أنّها إبدال منهجي بالتّمام والكمال".فليست جمالية التلقي "نظرية مستقلّة قائمة على بدَيهيات تسمح لها بأن تحلّ بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنّما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بوساطة هذه المشاريع.

إنّ إنجاز النّصَ الأدبي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل الأدبيّ بشتّى أجناسه، سواء أكان شعراً أم نثراً، قصةً أم رواية وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل الأدبيّ، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبّدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة.

ولأنّ النص الأدبي مخلوق اجتماعيّ أو مؤسسة اجتماعيّة أدبيّة فإنّ تناول هذه المؤسسة أو هذا المخلوق سوف يخضع بالضّرورة –عند التناول- لمجموعة القيم الاجتماعيّة لأنّ المجتمع غير متزّه أو غير نزيه في توجهه نحو النّصّ، وهو غير حياديّ لأنه يتسّح برؤى جاهزة أدبيّاً وثقافيّاً وأيديولوجيّاً، سواءٌ أكان المتناوِل مختصّاً أم غير مختصّ، وسواء أكان عميق الرّؤيَة والرّأي أم سطحيّاً، وسواء أكان يتناول النّصّ لإنشاء جديد عليه أم متسلياً ينشد الفرجة أو تزجية الفراغ، وهذا ما يجعل دوافع القراءة متعدّدة ويجعل أشكالها وألوانها متباينة مختلفة، وما ينتج عنه من أثر جمالي مرجعه التناسق الجمالي ذي الأبعاد التقابلية ، ثم عُبِّر عنه في التواصل العادي أو الأدبي بمفردات ذات منحى بلاغي تقابلي عبر الحقائق و المجازات (التراكيب الاستعارية والتشبيهية كما سنبين)، وهي تختزل بذلك تقابل العوالم المادية والمعنوية فيحصل التواصل على هذا الأساس التقابلي المتواضَع عليه؛ حيث تتشكل النصوص والخطابات- تبعا لذلك- وفق ناموس التقابل الكوني، وهذا ما يستدعي اليوم التأسيس لتأويلية تقابلية تستمد بعض أسسها من الدراسات البلاغية فتكون منطلقا لنقراء والمؤولين لفهم النصوص المبنية أصلا على تقابلات ظاهرية وخفية.

الفنّ والتّجريد:

نقصد بالتجريد تلك القواعد المجردة من سياق الأمثلة النصي، أو القواعد المعيارية التي تحكم طبيعة الموضوع وتحدّ من قيمه الفنية الجمالية، وتجعله في قالب قسري لا ينم عن قراءة جمالية، أما الفن فهو الإبداع الخلاق الذي يتولد عن الذوق السيم لنص في سياقه العام، واستكناه جمالياته الفنية وقيمه الإبداعية التي تنم عن قراءة نموذجية للنص في ضوء النقد الأدبي، ولعلّ الدرس البلاغي في تعيميته اليوم نجد كثيرا من يتناوله في ضوء أمثلة غير معزوة إلى سياقها الفني وعدم ربطها

بسياقها الحالي دونما ذوق سليم للنص، وبالتالي تكون البلاغة عبارة عن قواعد جافة مجردة من كل إبداع فني رائق، وعليه يعزف المتعلمون عن دراستها ، بل يستصعبون درسها وقواعدها لأننا رسخنا فيهم قواعدية البلاغة، أما البلاغة فنا فهي عبارة عن حلاوة وطراوة في استقراء المثال النصي دون عزله، ودونما تقعيد لفنون البلاغة ثم ترسيخ فنيتها بتقنيات القراءة السليمة المتفحصة لجماليات الأسلوب في نسْج اللّغة؛ واستكناه زَخْرفَة القول، وتَحْلِيَةِ الكَلام، الذي تُجلبُ إليه كرائمُ اللّغة من مأنوسٍ صيّره الاستعمال فصيحاً، وغريبٍ يصيّره الاستعمال مأنوساً؛ وهو مَجْلَى الفصاحة والبلاغة في نمطهما العالي، وهو أيضاً النموذج الذي لو احتذاه المتعلمون لفَحُلَتْ أساليبُهم واستحكمتْ ملَكاتُهم، مع إتقان القواعد ووفْرة المحفوظ.

تعليمية فنون البلاغة:

الطريقة الحالية في تدريس علوم البلاغة تؤدي إلى الإخفاق، في الوصول بالطلبة إلى الغاية المرجوة منها، فالطريقة الحالية تفصل علوم البلاغة عن دروس الأدب، وتعالجها في حصص مستقلة بأسلوب علمي نظري، وتجعل منها قواعد مجردة جافة معزولة عن سياقها الأكبر الذي هو النص، وفوق ما في هذا الفصل من خطأ فني فإنه يشعر الطالب بأن درس البلاغة شيء متكلف، فيقف منه موقف الحيرة والشك في قيمته الأدبية، وليتهم كانوا مع ذلك يتجهون في دراستها اتجاهًا أدبيًا ذوقيًا، وماذا يكون رأي الطالب في قيمة البلاغة، وهو ينفق وقتًا ومجهودًا لمجرد أن يعرف أن في هذه العبارة استعارة أو كناية، وأن هذا استفهام خرج عن معناه الأصل إلى معنى آخر، أو يجهد نفسه في معرفة أي التشبيه وُظّف في التركيب وتبدأ رحلته بالحيرة وتنتهي غالبا بالإخفاق، وإن اهتدى إلى الصواب فغالبا لا يتذوق جماليات

هذه الصورة البلاغية، لأنه تعرَّف على البلاغة في ضوء قواعد جافة معزولة عن النص. فالواجب ألا يكون للبلاغة درس خاص تشرح فيه قواعدها، وإنما يجب أن تعم في حصص الأدب وفي خلال نصوصه؛ ليتبين الطلبة مترلتها الرفيعة من الدراسات الأدبية، وليسهل علينا أن نتجه بها دائمًا اتجاهًا ذوقيا خالصًا لا تشوبه شائبة من علم أو فلسفة.

والطريقة التي تلائم طبيعة البلاغة وعلاج دراستها أن نبدأ بالتدريب الفني مباشرة، بأن نوجه نظر الطلبة إلى نواحي القوة والجمال في النص الأدبي الذي ندرسه في حصة الأدب، ونشترك معهم في تحليله ونقده موازنته بغيره، متجهين في كل هذا اتجاهًا أدبيًا ([7]).

أهداف تدريس البلاغة:

إننا حينما نترع إلى تدريس فنون البلاغة العربية في مدارسنا (الابتدائي والمتوسط والثانوي وحتى الجامعي) إنما نهدف إلى:

ـــ إكتساب آليات القراءة، و فنيات التأويل، للغوص في غياهب النص

ـــ ربط النص بروافده (فهم النص يستوجب استخدام كل الآليات التي تمكننا من استجلاء معناه من نحو و صرف وبلاغة و دلالة ومعجم ..)، وبالتالي فالبلاغة عنصر مهم من عناصر البحث عن المعنى.

ـــ زيادة استمتاعهم بألوان الأدب المختلفة من قصة ومقالة أو مسرحية وذلك عن طريق فهم خصائص كل لون من هذه الألوان وإدراك ما فيها من قيم فنية رائقة .

---

[7] من طرق لتدريب البلاغي في اللغات الأوروبية أن يطلب إلى التلميذ التعبير عن معنى و حد بصور مختفة، ليتخير منها صورة يراها أجمل في نظره وأبلغ في تقديره، وهذا تدريب عمي حسن إذا كان الطالب يملك زمام لغته ويستطيع التصرف فيها.

ــ تنمية ميهم إلى القراءة الواسعة كوسيلة من أجمل وانفع الوسائل في قضاء وقت الفراغ.

ــ تمكين التلاميذ من استعمال اللغة في نقل أفكارهم إلى غيرهم بطريقة تسهل عيهم إدراكها وتمثيلها.

ــ كسب فنيات النقد الأدبي للنص بموضوعية تحتكم إلى النص وما ينضوي عيه من قيم ترتقي أحيانا و تنزل أحيانا.

ــ دراسة أعمق للنص الأدبي.

ــ تمكين التلاميذ من توليد نصوص أدبية تتّسم بالجمال في كتاباهم اليومية.

ــ تنمية قدرتهم على فهم الأفكار التي اشتملت عليها الآثار الأدبية الخالدة وتذوق ما فيها من جمال .

ــ نزع الخوف من التلاميذ لقراءة النص التراثي شعرا كان أو نثرا.

هذه بعض الأهداف التي نصبوا إليها في تدريسنا للبلاغة، و تبقى هناك أهداف أخرى تتولد حين إلقاء الدرس، ولكي يكون الدرس مفعلا و ناجحا يجب مراعاة بعض **الأُسس العامة أهمها** :

ــ أن البلاغة فطرية في الكلام تلمح صورها في الأحاديث اليومية وليست مقصورة الاستعمال على لغة الأدب إنما يكسبها كل إنسان فيما يكسبه من مواد نموه النغوي .

ــ إن الطابع الغالب على درس البلاغة هو الطابع الفني الوجداني، لذا فان الجهد المبذول إنما هو النقد والمفاضلة والتذوق الأدبي وهي إحكام فنية تقضي بالقبح والجمال وليست عقلية تقضي بالخطأ والصواب.

ــ ينبغي إن تساير البلاغة تطور الحياة وحاجاتها الفنية فلا يقف بحثها عند النفظ والجمىة إنما يتجاوزها إلى الفقرة والقطعة والمقالة والخطبة والقصة والقصيدة وإلى النص كاملا.

طريقة تدريس فنون البلاغة :([8])

يقوم تدريس البلاغة على أسس عامة ينبغي على مدرس البلاغة أن يدركها ويؤمن بها ، ويكون حريصا على تنفيذها ومن أهم هذه الأسس :

ــ أن تكون البلاغة ذات صلة وثيقة بالنصوص الأدبية والنقد إذ بهذه الصىة نتجه بالبلاغة اتجاها ذوقيا خالصا ومن الخطأ فصل البلاغة عن الأدب ، لان فصلها يعني معاملتها معاملة النحو في عرض الأمثلة واستنباط القاعدة ، وهذه طريقة غير صالحة في تدريس فن يعتمد الذوق والإحساس .

ــ أن يتم الوصول إلى موضوعات البلاغة بعد فهم النصوص الأدبية فهما جيدا فالطالب لا يدرك إسرار الجمال في النص إلا بعد فهم دقيق لمعاني النص وصوره الفنية إي إن يخضع النص أولا للقراءة الجيدة ، وفهم المعنى ، والتحليل وعقد الموازنات ، والمقارنات ، ثم تذوق النص وتمثله .

ــ أن يتمرن الطلبة تمرينا كافيا على الصور البلاغية وخير ما يتدرب عليه الطىبة آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة ، ومختارات من عيون الشعر ، ومختارات من جيد النثر "واخذ المدرسون في تدريس علوم البلاغة تارة بالطريقة الاستنتاجية (الاستقرائية) فيسوقون الأمثلة ويناقشونها ويستنبطون منها مع التلاميذ القاعدة أو بالطريقة القياسية فيذكرون القاعدة أولا ثم يقيسون عيها أمثىة

[8] / أسمينا قواعد البلاغة بفنون البلاغة لأن هذا المصطلح هو الأصح لقواعدها باعتبار أن لبلاغة فنون تستنبط وليست قواعد تتبع تأسيا بأستاذنا: الدكتور عبد العليم بوفانح حينما سُمى كتابه في البلاغة: فنون البلاغة العربية.

تندرج تحتها." ويذكر بعض المختصين إن الطريقة الاستقرائية أصلح هذه الطرق لتدريس البلاغة وأكثرها فائدة إذ تقدم النصوص إمام الطلبة ويدرس معناها بصورة تفصيلية وتوضح معانيها ويشار إلى ما فيها من نواحي فنية جيء بها لتجسم المعنى أو لتثير إحساسا فنيا بما لها من جرس وإيقاع ثم تصاغ القاعدة بلغة سليمة ، ويستحسن إن لا تكون الأمثلة المستشهد بها في دروس البلاغة من الأمثلة الغريبة ، كما تحتاج بعض اصطلاحات البلاغة إلى عناية خاصة في التوضيح لتصبح معانيها المقصودة مفهومة ويسعى المدرس إلى إظهار ما لدى الطلبة من فهم للأساليب وقدرة على محاكاة الأمثلة بجمل من إنشائهم .

وقد وجد الباحث ومن خلال الدراسات التي أُجريت آنفا إن تدريس البلاغة في المستوى الجامعي يتم بطريقة الإلقاء المباشر القائم على القياس إذ يلقي التدريسي القواعد البلاغية ثم يعززها ببعض الأمثلة .

غير إن من الواجب أن يكون الأساس الذي يقوم عليه تدريس البلاغة هو عرض النصوص الأدبية واستنباط ما فيها من النواحي الجمالية ، وجعلها وسائل تعمل في تكوين الذوق الأدبي وإدراك مظاهر الجمال في الكلام البليغ وذلك بتبصير الطلبة بحال النص من نواحي القوة والجمال ، واشتراكهم في تحليله ومن خلال ذلك يلمون بالمصطلحات البلاغية.

ولا بد أن تُراعى في التخطيط لمناهج تعليم فنون البلاغة أبعاد العملية التعليمية: المعلم والمتعلم وطريقة التعليم.

1) المعلم: عليه يستفيد من طرق تعليم اللغات، والوسائل الحديثة في التعليم؛ لتقريب هذه المادة من المتعلمين وتحبيبهم فيها، بإلقاء الأساسيات وعرضها بأسلوب مشوق، ومن ثَمّ إلقاء الغايات، والابتعاد قدر الإمكان عن التنظير عىى حساب التطبيق، وأن ينظر إلى اللغة نظرة شمولية، فلا يعلم البلاغة بمعزل عن النحو

والصرف ولا يعلمها بمعزل عن الدلالة والمعجم، فالنظرة التكاملية للغة تحقق لنا الغاية التي ننشدها من تعليم البلاغة.

2) المتعم: لا بد أن نميز عند البدء بالتخطيط لمنهج ابللاغة ووضع مادته التعليمية بين المتعلم من أبناء اللغة، والمتعلم من الناطقين بغيرها، والمتخصص فيها.

3) طريقة التعليم([9]): وهي الكيفية التي تسير وفقها عملية التعليم، وتمارس وتنفذ في قاعة الدرس، ويمكن أن تمتد خارجه.

نموذج لمخطط تعليمي في فن من فنون البلاغة:

يتضمن تعليم فن من فنون البلاغة العربية عدة عروض هي: العرض التقديمي، العرض التعليمي، العرض التطبيقي العرض التجسيدي.

العرض التقديمي: ويتمثل في تقديم الدرس وهو عبارة عن وضعية انطلاق لجلب انتباه المتعلمين، وتشويقهم للدرس المراد تناوله، وفنون التقديم كثيرة جدا، لكل معم طريقته في اختيار التقديم الذي يناسب المتعلمين، وعلى سبيل المثال لا الحصر حينما يريد المعلم أن يدرس درس التشبيه يقوم بمايلي:

يدخل المعلم – يلقي التحية على المتعلمين - يضع أدواته على المكتب- يخرج مذكرته وأقلامه – يسأل عن الغياب – يكتب التاريخ الهجري والميلادي- يكتب المادة : لغة عربية النشاط: بلاغة عربية الموضوع يتركه فارغا – ثم يلتفت إلى المتعلمين قائلا لهم: ما رأيكم في الجو اليوم ؟ كيف هو ؟ يجيب التلاميذ حسب فهمم: الجو جميل وهادئ أو الجو مغيم وممطر – يقول المعلم: لو أردنا تشبيه حالة الجو بحالة الإنسان كيف نعبر عن ذلك؟ المتعلمون: الجو الهادئ كالإنسان الحليم الهادئ، أما الجو الممطر كثير الغيوم مثل الإنسان الغاضب- المعلم: كيف أفهم أن عباراتكم تضمنت تشبيها ؟ المتعلمون: استعملنا الأداة الكاف وكلمة مثل –

---

[9]/ ينظر: عبد السلام السيد حامد، مشكلة تعليم النحو العربي،ص354.

المعـــم: إذن كيف نفعل إذا أردنا التشبيه؟ المتعلمون:نستعمل أدوات التشبيه- المعلم: إذن ما هو درسنا اليوم في البلاغة؟ المتعلمون: التشبيه – بعدها يدون المعلم عنوان الدرس.

ملاحظة: هذا نموذج ومثال لوضعية انطلاق في درس بلاغي موضوعه التشبيه، ولكل معلم طريقته وأسئلته واستنتاجاته لموضوع الدرس، وتلاحظون أننا استخدمنا الطريقة الحوارية التي تهدف إلى إشراك كل المتعلمين في استنتاج الدرس وموضوعه، ويجب التنويه إلى أن هذه الوضعية يجب ألا تتجاوز 10 دقائق باعتبارها تمهيدا فقط لتناول الدرس، ويجب مراعاة تسلسل الدروس بطرح سؤال أو سؤالين حسب الحاجة عن الدرس السابق المدروس.

تدوين الأمثة على السبورة: ويجب هنا مراعاة الشكل التام للمثال مع كتابة الشاهد بلون مغاير أو جعل تحته سطر.

المثال النموذج:

الأمثة هي التراكيب التوضيحية التي ينبغي أن تتوفر على العناصر البلاغية المستهدفة من درس فنون البلاغة، هل هي متنوعة وهادفة وتوجيهية ؟ هل هي قديمة أم معاصرة ؟ وهل هناك تطابق وانسجام بينهما وبين بيئة التلميذ ومستواه اللغوي والعقلي... ؟[10].

إن تعليم البلاغة من الوجهة الحديثة، ممارسة واستعمالا، يجب أن يتوفر عى أمثة حية ونصوص شيقة، يقود الارتياض عليها، لا محالة، إلى تربية الملكة وثرائها إذ أن هناك أمثلة جافة لا تزيد أسلوب التلميذ إلا تحجرًا، وعليه فإن الاهتمام بالنماذج الأصيلة، والأمثلة الحية التي تربط المتعلم بلغة العصر والحياة، والإكثار منها، تساعد المتعلم على تحسين تعبيره، وإثراء رصيده اللغوي، وذلك بالتفاعل

---

10 / – د/ محمود أحمد السيد، تطوير مناهج تعليم القواعد النحوية، ص: 122- 128.

معها، والاقتباس من تراكيبها وأساليبها ومضامينها، مع مراعاة الاستشهاد بأمثلة مدونة أو غير مدونة من النص الادبي أو التواصلي المدروس لجعل النص كتلة واحدة تدور حولها جميع الوضعيات التعلمية،مع الحرص على تنويع الأمثة وإثرائها، والتحرر من قيود النماذج التي تضمنتها الكتب المقررة دونما الإخلال بمعاني الأمثة والشواهد.

العرض التعيمي: ويقدم بطرح أسئلة (طريقة حوارية) بعد قراءة الأمثلة حسب طبيعتها بتناغم أصوتها وأدائها أداء يخدم المعنى من طرف المعلم والمتعلمين ثم تذوق الأمثلة من خلال القراءة الثانية لكل مثال واستنتاج قيمه الفنية والجمالية وما ينضوي عليه من ابداعات وكل هذا من خلال الحوار مع المتعلمين ودفعهم إلى اكتشاف فنون الدرس التعليمي، مع مطالبة التلاميذ بالإتيان بأمثلة وشواهد من عندهم لترسيخ القاعدة، وأي حكم يستنتج يدون على السبورة من طرف المتعم مع مراعاة التسلسل الفني للقواعد وبعدها حوصلة عامة تطلب من التلاميذ إلقائها شفويا لمعرفة تحصيلهم للدرس وبعدها تدوين أحكام الدرس.

العرض التطبيقي:

بعدما نستنتج أحكام القاعدة وتدوينها على الكراس، يقوم المعلم بمناقشة التطبيقات المقررة أو المحضرة من طرف المعلم لخدمة الدرس مع المتعلمين وحل بعض المشكلات الفردية من خلال تتبع تصويبات المتعلمين.

العرض التجسيدي:

وهو ذو أهمية بالغة في ترسيخ الوضعيات التعلمية، ويقوم أساسا باستحضار هذه الفنون البلاغية المدروسة في كل نص يدرس وفي كل مثال مستقبلي يصادف المتعلمين، لتمكين وتجسيد ما درس في درس البلاغة وتذوقها وإخراجها من قسر وجفاف الأمثلة إلى ثراء النص واستخدامها و استثمارها في كتابة التعبير الكتابي.

أخطاء منهجية في تدريس فنون البلاغة:

1- عدم التزام المتعلم باللغة العربية الفصحى في أثناء الدرس.

2- انعدام التقديم اللائق للدرس البلاغي وانعدام عنصر التشويق له.

3- عدم مراعاة مستوى المتعلمين الذهني والعلمي فيخوض في تفصيلات يصعب فهمها

4- قصر قواعد البلاغة في درس البلاغة وعدم استعمال فنونها في كل روافد النص الأدبي

5- عزل البلاغة عن القواعد النحوية والصرفية والدلالية وعدم ربطها بفروع اللغة العربية الأخرى.

6- اكتفاء المعلم بالأمثلة التقليدية التي لا تعطي ثروة لغوية ولا تذوقا أدبيا.

7- تجريد البلاغة من روحها وجفاء قواعدها وبالتالي ترسيخ صعوبتها لدى المتعلمين.

8- اتباع طريقة تلقين الفنون البلاغية وعدم محاورة المتعلم في استنتاجها.

9- أن يطلب المعلم من الطلاب حفظ القاعدة البلاغية

10- عدم استخدام المعلم وسائل متنوعة في الإيضاح والتطبيق إذ تعد الوسائل التعيمية جزءاً لا يتجزأ من المناهج الدراسية، فهي كما تؤكد البحوث والتجارب وسائط تربوية وأدوات توضيحية مفيدة جدًا، و بخاصة إذا أحسن المربون اختيارها وتوظيفها[11].

11- عدم اهتمام المعلم بإعداد الدرس جيدا، وإهمال الجزء التطبيقي

12- عدم مطالبة المتعلمين إنشاء نصوص للتعبير الكتابي تحمل جماليات الأسلوب البلاغي.

ظواهر معيقة في الدّرس البلاغي:

لعلنا أمام معضلة كبيرة تتمثل في أن الكثير من النصّوص لا تفهم عن طريق الاعتماد على النظام الذي ترتـــــّبُ فيه الجمل فحسب، بل يعتمد على المقام

---

[11] / – د/ عبد الفتاح البجة، أصول تدريس العربية. بين النظرية و الممارسة، المرحلة الأساسية الدنيا، دار الفكر، عمان 2000، ص594.

الذي قِيلت فيه، فالمستمع أو القارئ حين يُحدّد- بوعي أو بلا وعي – مرتبة العيّنة اللغويةَّ، يحتاج إلى نوعين من القرائن؛ داخليَّة وخارجيَّة، فهو لا يستعمل المفاتيح اللغويةَّ فحسب، بل يستعمل كذلك المفاتيح المقاميَّة، فهو يستجيب لغويًّا إلى ملامح خاصة تربط المقطع ككلّ، وهي قوالب الترابط المستقلَّة عن البنية، التي يشار إليها بالاتــّساق ([12])، كما يأُخذ بنظر الاعتبار"مقاميًّا كلٌّ ما يعرف عن البيئة ([13])، فمثلاً ظاهرة التنغيم التي لها الأثر الواضح والمهم في صياغة المعنى وتوجيه الدلالة، والسمات الجليلة في تحديد مقاصد الكلام والتفريق بين وظائف الجمل و الكلمات في التركيب، ومن الشّواهد على ذلك قول الشّاعر([14]):

ثُمَّ قَالُوا: تُحِبُّها؟ قُلْتُ: بَهْرًا! ** عَدَدَ الرَّمْلِ وَالحَصَى والتُّــرَابِ

إن لطريقة نطق البيت الشعري هذا قيمة دلالية عظيمة فالسامع لا ريب لا يسمع النطق بعلامة الاستفهام في البيت و لكن يفهم دلالة الاستفهام من خلال تموج النغم المصاحب لدلالة الاستفهام، هذا و نحن يجب أن نقر هنا أن البيت و الأداء التنغيمي له و المؤدي لدلالته المقصودة لم نكن حاضري مجلس عمر بن أبي ربيعة حتى نرى طريقة إلقائه لقصيدته، و لكن نحن أمام نص شعري وخطاب أدبي

---

[12] / طعيمة رشدي أحمد،منّاع محمد السيد: تدريس العربية في التعليم العام، ص:48.

[13]/ عيمة اللغة العربية: المجلس الأعلى للغة العربية، مجلة فصلية، العدد الأول، ص: 155/154

[14]/ لم يذكر سيبويه قائله، وذكر محقّق الكتاب البكّاء أنّه لعمر بن أبي ربيعة. سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب (مؤسّسة الرّسالة)، ج1، ص404.

وروية لدِّيون بفظِ "النَّجْمِ" بدل "الرّملِ". ابن أبي ربيعة، عمر، الدِّيوان، المكتبة التّجاريّة، مصر، 1952م، ص433.

وهو في الخصائص بلفظ "الرّملِ". ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج2، ص281.

متمثلا في قصيدة خالية من الأداء الصوتي فهنا يجب علينا استحضار كل الآليات المساعدة لفهم المقصود و توجيه دلالة التركيب و هنا نعني استحضار القرائن بشقيها، يقول ابن هشام: «فقيل: "أتحبّها؟"، وقيل: إنّه خبر؛ أي: أنت تحبّها»[15]، ويقول الدّكتور تمّام حسّان: «فقد أغنتِ النّغمة الاستفهاميّة في قوله: "تحبّها؟" بما لها من صفةِ وسيلةِ التّعليق، عن أداة الاستفهام، فحُذِفَتِ الأداة، وبقي معنى الاستفهامِ مفهوماً من البيت، وإنصافاً للحقِّ هنا لا بدّ أن نشير إلى أنّه يمكن في بيت ابن أبي ربيعة هذا مع تغيّر النّغمة أن يفهم منه معنى التّقرير للتّأنيب، أو التّعيير، أو الإلجاء إلى الاعتراف»[16]، ومن ذلك أيضا **ظاهرة الوقف** إذ أن الأسلوب العربي يعرف أهمية الوقف ودوره في تغيّر المعنى، وفي تراثنا العربي آثار كثيرة تبيّن ذلك، فقد روي عن أبي بكر الصديق ﷺ أنّه قال لرجل معه ناقة : أتبيعها ؟ فقال الرجل : لا عافاك الله (بوصل الكلام)، فقال أبو بكر: لا تقل هكذا، ولكن قل: لا وعافاك الله، ففرّق بهذا أبو بكر بين الدعاء عليه في قول الرجل، وبين الدعاء له في قوله، كما تنقل لنا كتب التراث أنّ اليزيدي سأل الكسائي بحضرة الرشيد فقال: انظر، في هذا الشعر عيب ؟ وأنشده قول الشاعر:

ما رأينا خَرَباً نقـــر ** عنه البيضَ صقـــرُ

لا يكون العيرُ مهراً ** لا يكون المهرُ مهرُ

فقال الكسائي: قد أقوى[17]الشاعر (يعني أنّه لحن)، فقال له اليزيدي: انظر فيه ! فقال أقوى لابدّ أن ينصب المهر الثاني على أنّه خبر "كان" فضرب اليزيدي بقنسوته الأرض وقال: أنا أبو محمد. الشعر صواب، وإنّما ابتدأ فقال:

15/ ابن هشام الأنصاريّ، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، ص20.

16/ حسّان، د. تمّام، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، ص228/227

17/ الإقواء من عيوب القافية و تعني اختلاف حركة حرف الروي في القصيدة.

المهرُ مهرٌ. وهنا أراد اليزيدي أنّ الشاعر يقف على قوله "لا يكون" الثانية على أنّها توكيد لفظي للأولى، ثمّ يبتدئ بالإخبار: المهر مهر على أنّه مبتدأ وخبره.

خاتمـــــة:

يجب أن تدرس الفنون البلاغية وفق المنهج التكاملي الذي يعني توحيد المناهج في العملية التعليمية التعلمية لأن من أهم مشكلات تعليم البلاغة أنه ما زالت تدرس بمعزل عن فروع اللغة الأخرى ولا نكاد نلمس لها أثرا وظيفيا في دروس القراءة أو المحفوظات أو التعبير أو الإملاء، أو في النصوص التي تدرس بعد فنون البلاغة فلا تستثمر هاته الفنون في استكناه جماليات النص، مما يسبب مشكلة عند المتعلم، فالتكاملية اللغوية خير طريق لممارسة البلاغة ويمكن أن تمارس بالتدريب على القراءة والتعبير وتذوق النصوص، وإعطاء أهمية لتنمية المهارات الأساسية، مع ضرورة ألا يكون هناك فصل بين فروع علوم العربية النحوية والبلاغة واللغوية والمعجمية والدلالية وحتى الصوتية مع « واحدة في جميع مناطق تعليم اللغة العربية، ولا في جميع مراحل تعليمها الزمنية»(18)، إضافة إلى ذلك لا بد من الطرق الحديثة في عرض المحتوى البلاغي لتقريبه من المتعلم، باستخدام التقنية والوسائل في التدريس، كاستخدام مثلا الحاسوب وإمكاناته المتنوعة (عرض الشرائح)، والرسومات البيانية، وخرائط المفاهيم والجداول لتوضيح الدرس وتسهيل تفرعات الموضوع ليسهل تصورها ذهنيا.

مصادر ومراجع الدراسة:

/ أبو الحسين أحمد بن فارس (ت395هـ) ، مقاييس اللغة ، ج1 ، تحـ : عبد السلام هارون ، دار الكتب العلمية.

[18]/ فالح شبيب العجمي، تطوير مقررات اللغة العربية في التعليم العام" ، ص586.

[2] /عز الدين التنوخي، تهذيب الإيضاح، ج4/3 ، (بهامش الإيضاح للقزويني)، مط الجامعة السورية، دمشق، 1369هـ 1950م .

3/ لسيد أحمد هاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة التجارية الكبرى ، مصر ، 1383هـ ، 1963م .

[4] / الأستاذ أحمد الشايب ، الأسلوب، ط7 ، مط السعادة ، مصر ، 1396هـ ، 1976م .

[5] / ابن منظور (جمال الدين محمّد بن مكرم)؛ لسان العرب؛ دار صادر؛ د ط؛ بيروت 1968.

[6] / الفراهيديّ (الخليل بن أحمد)؛ كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزوميّ و د. إبراهيم السامرائيّ، دار الشؤون الثقافية، بغداد1984.

7/ عبد السلام السيد حامد، مشكلة تعليم النحو العربي.

[8]/ محمود أحمد السيد، تطوير مناهج تعليم القواعد النحوية.

[9]/ د/ عبد لفتاح لنجة، أصول تدريس العربية. بين النظرية و الممارسة، المرحلة الأساسية الدنيا، دار الفكر، عمان 2000.

10/ طعيمة رشدي أحمد،مناع محمد السيد: تدريس العربية في التعليم العام.

11 / اللغة العربية: المجلس الأعلى للغة العربية، مجلة فصلية، العدد الأول.

12/ حسّان، د. تمّام، اللّغة العربيّة معناها ومبناها.

13/ سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب (مؤسّسة الرّسالة)، ج1.

14/ ابن أبي ربيعة، عمر، الدّيوان، المكتبة التّجاريّة، مصر، 1952م.

15/ ابن جنّيّ، أبو الفتح عثمان، الخصائص، ج2.

16/ ابن هشام الأنصاريّ، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب.

17/ فالح شبيب العجمي، تطوير مقررات اللغة العربية في التعليم العام .

18/ إبرهيم حمادة، الاتجاهات المعاصرة في تدريس اللغة العربية واللغات الحية الأخرى لغير لناطقين بها، دار الفكر العربي.

19/الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، مختصر تلخيص المفتاح، الخطيب القزويني 739هـ، تح: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مطبعة السنة المحمدية.

20/ ابن هشام الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد لخطيب، التراث العربي، الكويت، ط2002/1.

21/ أحمد نحلة، في لبلاغة العربية، علم المعاني، محمود دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1990/1.

جهود العلماء المغاربة في خدمة اللغة العربية من خلال التراث المخطوط
حاشية سليمان الجربي على مختصر التفتازاني نموذجاً

الأستاذ يحي بن بهون حاج امحمد – قسم اللغة العربية – جامعة غرداية – الجزائر

مدخل

تعد المخطوطات الوعاء الحضاري الذي يكتنز جزءاً مهماً من فكر وإبداع الشعوب والأمم، وأحد أهم الروافد التي تتيح للدارسين الإطلاع على حركة التأليف في مختنف الأمصار، وباباً يلج منه الباحثون للتعرف على الآثار الفكرية وعنى العنماء والأعلام؛ والسبيل إلى سبر ثنايا تلك الكتب بتحقيق النصوص المخطوطة ونشرها...

وقد وقفت وأنا بصدد إعداد أطروحتي للدكتوراه؛ تحقيق مخطوطة "حاشية الجربي عنى مختصر التفتازاني" وهي من تأليف سليمان بن عبد الرحمن المدني الجربي التونسي الشهير بــ"سليمان الجِربي" (1485 – 1560م)، ويعد هذا الكتاب النفيس الذي ظهر في المشرق العربي وبالتحديد في مصر العثمانية حيث أقام هذا العالم الجنيل ردحاً من الزمن متعلماً ثم معلّماً بعد ذلك، وانتقل تأليفه هذا إلى كل بلدان شمال إفريقيا وإلى بلاد الشام والعراق وصولاً إلى أوربا الشرقية مروراً بتركيا وربما وصل إيران وبعض بلاد فارس وإلى الأقاليم الأسيوية الأخرى.

ولأنّ أهم النسخ المخطوطة عثرت عليها في خزانات مخطوطات وادي ميزاب بالجنوب الجزائري؛ فقد عرجت على مبحث يتصل بخزانات المخطوطات وعنماء المنطقة وإسهاماتهم في خدمة اللغة العربية، وهي حاضرة إنسانية وعمرانية تعنى بالتراث المادي وغير المادي منذ زمن غير يسير وما تزال، إذ تزخر بمئات

المكتبات العريقة والتي تحتفي بالمخطوط كموروث فكري وحضاري متميز تعتني به صيانةً ونشراً.

عناية علماء الإباضية المغاربة بالكتب اللغوية:

لقد كان من اهتمام العلماء المغاربة وخاصة في منطقة وادي ميزاب وحرصهم الشديد على تبليغ العقيدة الإسلامية الصحيحة إلى الناشئة أن عمدوا إلى تعليم فنون النغة العربية وقواعد النحو والصرف والبلاغة والبيان في المحاضر والمساجد حتى يشب الناشئة متقنين للغة العربية الخالية من الأخطاء، فلا يلحنوا أو يخطئوا في تلاوتهم للقرآن الكريم وفي أداء صلواتهم.

هذا من جهة؛ ومن جهة ثانية فإنَّ الفقيه لا يكون فقيهاً متبصِّراً بأمور الفقه والدين إلاَّ إذا نال حظاً وافراً من علوم العربية ولاسيما اللغة والنحو والبلاغة، لأنَّ هذه العلوم مداخلُ لفهم مختلف النصوص المكتوبة بالعربية، وأعلى هذه النصوص وأشرفها عىى الإطلاق القرآن الكريم، لهذا فإنه من المرجّح أن يكون للفقهاء نشاطٌ لغويٌ ونحويٌّ كبير في ميزاب، وهو ما يلمسه المتصفح لمختلف فهارس المخطوطات إذ يجد المتتبع لرصيد المكتبات والخزائن في ميزاب من كتب اللغة والنحو الشيء الكثير والتنوع المفيد، وهذه المخطوطات في مجملها تتراوح بين النسخ والتأليف والاقتناء، إلاَّ أنَّ النسخ فيها أكثر، لأنَّ مبعث اهتمام إباضية شمال إفريقيا بعلوم اللغة إنَّما هو من حرصهم على دين الله وكتابه، فالمذهب الإباضي فِكرٌ عَقديٌّ وأهله المنتسبون إليه هم أمازيغ في أصلهم، على خلاف سكان المشرق العربي الذين هم عرب؛ وقد نزل القرآن بلسانهم حجة لهم _كما نعلم_ لَمَّا كانوا أهل فصاحة وبيان، ومن هنا فإن اهتمام سكان شمال إفريقيا عموماً باللغة العربية كان منشؤه وصول رسالة الإسلام إلى أوطانهم، ولَمَّا عرف هؤلاء حقيقة الإسلام تمسكوا به وساروا في نهجه ملتزمين بهديِهِ ونوره.

وقد أكثر الإباضية المغاربة من وضع المنظومات التعليمية في مختلف الفنون كعقائد التوحيد وفرائض العبادات والطاعات، وعلوم اللغة والنحو، وبلغوا جهدهم في تحفيظها للناشئة في المحاضر والكتاتيب.

ولما كان اشتغال علماء الإباضية بالمغرب الإسلامي في علوم الفقه والاعتقاد أكثر؛ احتاجوا مع ذلك إلى معرفة قواعد اللغة العربية لأنَّ التأليف فيها لم يكن بالقدر الذي يُلبِّي حاجاتهم، فاستقدموا الكتب بالشراء والنسخ والتبادل كما سيأتي بيانه، ولعلنا نسوق لهذا بعض الأمثلة ومنها:

أن شرح كتاب "شرح تلخيص المفتاح المطوّل" لسعد الدين مسعود التفتازاني (ت: 792هـ) يعد أحد أقدم الكتب التي وصلت ميزاب في عهد تأليفه، فهذه المخطوطة منسوخة على الأرجح ببلاد فارس، بدليل الكتابات التي فيها باللغة الفارسية"، أمَّا عن معلومات النسخ فنقرأ: "..تَمَّ الكتاب بعون الله الوهاب، على يد العبد الضعيف المحتاج إلى رحمة ربه اللطيف، خليل بن صحاح إسرائيل علي (...)، في يوم الخميس في وقت الضحى، ثامن عشر من شهر رمضان المعظم، سنة اثنين وتسعين وسبعمائة" (792هـ)؛ وتكتسب هذه النسخة أهمية من حيث أنها كتبت بُعيد وفاة التفتازاني بأشهُر[1]، والسؤال الذي قد يتبادر إلى ذهن المتتبع هو: ما سرّ السعي الحثيث في استجلاب مثل هذه الكتب المهمة من مصادرها بعد وقت يسير من تأليفها؟ وكيف وصلت شمال إفريقيا في ظرف وجيز؟

أما المثال الثاني فهو "حاشية على المختصر للتفتازاني" للشيخ سليمان بن عبد الرحمن الجربي (ت:975هـ) إذ وجدت نسخاً مخطوطة منسوخة عن النسخة الأم، في مصر وميزاب وتونس وليبيا والمغرب الأقصى وتركيا والشام والعراق ويوغوسلافيا،

---

1 – مصطفى حمودة، تحقيق شرح تلخيص المفتاح، ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999، المقدمة.

ومنها ما نسخ بُعيد وفاة مؤلفها بزمن يسير !!! وأحسب أنَّ الاهتمام بهذا الكتاب قد بىغ ذروته لما تزايد طلب الطلاّب عليه وحاجة الدارسين المتدرجين في مختلف المعاهد إلى النظر فيه، كما تبرز في جانب آخر عناية المغاربة بالدرس اللغوي والبلاغي وتفوقهم فيه...

جهود علماء الإباضية في التأليف في العلوم اللغوية:

سليمان الجربي وحاشيته على مختصر التفتازاني:

هو سيمان بن عبد الرحمن بن سليمان المغربي الجربي السمومني (أبو الربيع) الشهير بـــ"سليمان الجربي"[2]، (ق: 10هـــ/16م)، من علماء جربة بتونس، ابتدأ حياته العلمية بالدراسة في بلده، ثم بجامع الزيتونة، ثم انتقل إلى مصر سنة 916هـــ 1510م، لينهل من معين جامع الأزهر العامر ومدرسة الجيعانية ببولاق عىى ضفاف النيل، على يد الشيخ أبي الحسن علي بن إبراهيم الكيلاني المصري، وهناك أخذ العىوم العقلية حتى تضلع في بعضها، ولما رجع إلى جربة، وقد صار عالِماً مُحقّقاً _كما وصفه بذلك أبو اليقظان_، درَّس بمدرسة الجامع الكبير بجربة.

ويعرّفه المؤرخ التونسي سعيد بن الحاج علي تعاريت[3] (ت: 1289هـــ) بقوله: "ومنهم العالم المتفنن الشيخ أبو الربيع سليمان بن عبد الله الجربي المدني، قال شيخنا سعيد الباروني: هو من ذرية المدني المشهورين الساكنين بحومة بازيم كان _رحمه الله_ عالماً محققاً، والغالب عليه علم المنطق، وله شرحٌ على إيساغوجي الكتاب

---

[2] – معجم أعلام الإباضية، لجنة من الباحثين، نشر جمعية التراث غرداية، ط1، 1999، ج3، ص424، 425.

[3] سعيد بن علي بن حمزة تعاريت: من شيوخ جزيرة جربة البارزين في القطر التونسي، وهو صاحب كتاب: "رسالة في تراجم علماء الجزيرة" (مخ) (ت: 1289هـــ/1872م)؛ نفسه، ج3 ص375.

المشهور الذي يدرَّس بجامع الزيتونة بتونس، واشتهر عندهم بشرح سيمان الجربي؛ حيث لم يجدوا غيره أحسن منه"[4].

ويعرّفه بدر الدين القرافي (ت: 1008هـ/1600م) في كتابه: "توشيح الديباج وحية الابتهاج" بما يأتي: "الجربي: سليمان بن [عبد الرحمن] الجربي، كان كاملاً، فاضلاً، مشهور الفوائد، ثابت القدم في أشغال الطلبة، نزل بالشيخونية بمصر، وعكف الناس عليه، وصنَّف وأجاد؛ كتب حاشية على المتوسط، وأخرى عى المختصر؛ شرح التلخيص شرحاً على إيساغوجي وشرحاً على الكافية، وغير ذلك، توفي رحمه الله"[5].

ومن أبرز تلامذة الجربي نجد: الجيزي؛ زين بن أحمد بن موسى الجيزي (ت: 979هـ 1569م)؛ وقد وصفه بدر الدين القرافي في كتابه "توشيح الديباج" بما يأتي: "وأخذ العم عن غيرهما أيضاً كالشيخ سليمان الجربي صاحب الحاشية عى مختصر المعاني والمتوسط"[6].

وممن استفادوا من حاشية الجربي: يحي بن أبي القاسم بن يوسف المصعبي الغرداوي (حي في: 1024هـ/1615م)، وقد وضع هو الآخر حاشية على المختصر لتفتازاني؛ وقد نسب بعض حواشي ما ألَّفه إلى شيخه عبد الجواد [كذا] وأخرى لأستاذه أحمد

---

4 سعيد بن تعاريت، رسالة في تاريخ جربة، أو رسالة في تراجم علماء الجزيرة، مخ. ص91.

5 بدر لدين القرافي، توشيح الدّيباج وحلية الابتهاج، تحقيق أحمد الشتيوي. در لغرب لإسلامي، بيروت، ط1، 1983، ج3، ص105.

6 بدر لدين القرافي، توشيح الدّيباج وحلية الابتهاج، ص102، وهذه الحاشية عى لمتوسط تظل مفقودة و لم يرد ذكرها إلا هنا.

بن محمد الغنيمي (ت:1044هـ)، وبعضها منسوبة لأمثال الفَنَرِي وسليمان الجربي؛ وقد نُسخت هذه الحاشية في مصر بخط مؤلفها سنة 1024هـ[7].

وتآليف عديدة منها:

أ – "شرح كتاب إيساغوجي"[8]

هو شرحٌ لكتاب الشيخ أثير الدين الأبهري في المنطق، وقد اشتهر هذا الكتاب بـ"شرح سليمان الجربي"، وكان مُعتمداً في جامع الزيتونة لقيمته العلمية، وتوجد منه طبعة حجرية بالمطبعة التونسية 1347هـ (1928م)؛ وقد سمّى سيمان الجربي مؤلَّفَه هذا بـ"تقييدات" وسمّاه "رسالة"، وفي ذلك يقول في الديباجة: "...أما بعد؛ فهذه تقييدات على متن إيساغوجي للشيخ أثير الدين الأبهري ـبرّد الله ثراهـ، وجعل الجنة مثواه؛ تجري منه مجرى الحاشية؛ جمعتها مما تلقيته من لفظ الأستاذ، آخر العلماء المتبحِّرين، قدوة المخلصين، ورئيس المحققين، جمال العرب والعجم، أبي الحسن علي بن إبراهيم الكيلاني بلداً ومنشاً، المصري داراً ومسكناً، لا زالت رباع العلوم بلطائف نكته ما هو له، وأرحام الحكم بعواطفه مبلوله، وكان أوّل مجلسٍ سمحت به الأيام في قراءتي هذه الرسالة عنده؛ يوم الإربعاء ثاني عشر صفر المبارك سنة ثلاث عشرة بعد التسعمائة من الهجرة النبوية...، وذلك بالمدرسة الجيعانية بشاطئ بحر النيل ببولاق من أعمال مصر المحروسة"[9].

---

7 فهرس خزنة مخطوطات دار التلاميذ، مؤسسة الشيخ عمّي سعيد، غرداية الجزائر، الرقم في الخزانة 184، الرقم في الفهرس 422، ص168.

8 إيساغوجي: لفظ يوناني معناه الكلّيات الخمس: الجنس والنوع والفصل و لخاصة و لعرض العام، وهو باب من الأبواب التّسعة للمنطق.

9 سليمان الجربي، شرح على متن إيساغوجي في المنطق، المبطعة التونسية، تونس، ط1، 1347هـ، ص2 – 3.

وهذا الكتاب هو مما جمعه المؤلف عن أستاذه أبي الحسن علي بن إبراهيم الكيلاني المصري حين قراءته المقدمة عليه بالمدرسة الجيعانية بشاطئ النيل ببولاق من أعمال مصر المحروسة.

قال الشيخ أبو إسحاق إبراهيم أطفيَّش الجزائري[10] عن هذا الشرح: "ولأبي سيمان مصنَّفات _نفع الله بها كثيراً من عباده المؤمنين_ منها شرحه على متن إيساغوجي في المنطق مقررٌ بالجامع الأعظم الزيتونة بتونس.."[11].

وتوجد نسخ مخطوطة من هذا الشرح أو الحاشية بـــالمكتبة الأزهرية في مصر، ونسخة أخرى بنفس المكتبة، ومكتبة جدّة بالسعودية[12]، ونسخ أخرى عديدة مطبوعة ومخطوطة في مكتبات جربة بتونس، ووادي ميزاب جنوب الجزائر.

ب– "حاشية المختصر للتفتازاني" (مخ) وهو موضوع هذه الدراسة.

لقد ظهرت نسخٌ عديدة لهذه الحاشية وقد تظهر نسخٌ _فيما نأمل_ مستقبلاً، إذ انتشرت حاشية الجربي في أغلب أقطار العالم الإسلامي في ظرف قياسيٍّ وذلك لأنها

---

10 أبو إسحاق إبراهيم أطفيش الجزائري: (1886/1965م)، من أعلام الجزائر والعالم الإسلامي، عالم وسياسي ومجاهد، درس في ميزاب ثم تونس وكان من بين الداعمين لحزب الدستور التونسي بقيادة الزعيم عبد العزيز الثعالبي؛ نفي من طرف السلطات الاستعمارية الفرنسية بسبب نشاطه إلى مصر وبها استقر وأسس مجلة "المنهاج" بمصر (1925 1930)، وله تآليف وتحقيقات لكتب عديدة، معجم أعلام الإباضية، ج2 ص44 وما بعدها.

11 أبو إسحاق إبراهيم أطفيَّش الجزائري، مقدمة التوحيد وشروحها لأحمد بن سعيد الشمَّاخي، القاهرة، ط1، 1353هـــ ص10.

12 عبد الله محمد الحبشي، جامع الشروح والحواشي (معجم شاهد لأسماء الكتب المشروحة في التراث الإسلامي وبيان شروحها)، طبع المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2004، ص353.

سارت إلى أوطان عدّة في نفس الفترة التي أُلّفت فيها، وهو دليل على أهميتها ورواجها آنذاك، ونحن نعرف أنه ليس كلُّ كتابٍ يسافر أو يرتحل إلى الأوطان البعيدة.

وإذا ذهبنا نستقصي شأن هذه الحاشية وشأن مؤلفها، استغربنا من قلة ذكر مؤلفها في معاجم الأعلام التي جاءت بعده وفي كتب طبقات المؤلفين والمدرّسين في مصر؛ هنالك برز وقضى ردحاً من الزمن، وفي جربة وتونس ولد وعاش بقية حياته؟! لم يشتهر وظل هذا العلم مغموراً رغم رواج حاشيته، وهو ما يطرح أسئلة عدة حول شخصية الجربي وسبب غفلة أصحاب معاجم الأعلام عن ذكر هذا المؤلف ونشاطه الفكري والتعليمي في مصر وجِربة، وأملنا أنّ الأيام القادمة ستسعفنا بالمزيد من الحقائق عنه وعن أعلام آخرين.

وكما أسلفت قبلُ؛ فإنّ الحواشي التي سبقت حاشية الجربي تزيد عن العشرة واللاحقة من بعده تزيد عن العشرين حاشية[13]، ومن العلماء المغاربة ما يزيد عن العشرة قد اشتغلوا بمختصر المعاني، غير أنّ حاشية الجربي بلغت الآفاق البعيدة وتعدَّد نُسَّاخها ومُلاّكها بشكل ملفتٍ للنظر، ولم أشأ التطرق إلى الحواشي المغاربية الأخرى، ولا إلى التي سبقته أو لحقته خشية التطويل والخروج عن الموضوع الرئيسي وهو تحقيق "حاشية الجربي على مختصر المعاني"، ولعلي سأفرد مستقبلاً _إن شاء الله_ دراسة مستقلة لجهود علماء المغرب الكبير في خدمة اللغة العربية وفنونها، وأفرد فصلاً خاصاً عن اشتغالهم بوضع الحواشي وتلخيص الكتب وشرحها.

لقد رتبت النسخ المخطوطة بحسب أهميتها وأشرت إلى كلّ نسخة بحرف من اسم ناسخها أو مكان وجودها حتى يسهل التفريق بينها أثناء التحقيق ومقابلة النسخ، أمّا

---

13 – عبد الله محمد الحبشي، جامع الشروح والحواشي؛ طبع المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2004، ص622- 643.

الوصف فقد قيَّدت به عدد الأوراق، والمقياس، والمسطرة، مع ذكر اسم الناسخ وتاريخ النسخ والتملّك وتاريخه إن وُجد، وتاريخ التأليف إن جاد الناسخ به، مع الوصف الشكلي للنسخة على مستوى الخط وحالة المخطوطة، وذكر بعض المعطيات التقنية التي تكون واردة في المخطوطات كنظام التعقيبة، والطُّرر والتعاليق ونحوها.

النسخ المعتمدة في التحقيق:

لقد رمزت إلى كل نسخة مخطوطة بحرف هجائي يتناسب مع اسم صاحبها أو اسم المكتبة التي يوجد بها المخطوطة، أو اسم البلد الذي فيه المكتبة، وهي منهجية معروفة في تحقيق النصوص[14]، إذ يختار المحقق أبرز حرف في الكلمة التي اختارها لجلب الانتباه والتذكير مباشرة بالمخطوطة.

أولاً: النسخة (أ) وهي محفوظة في خزانة مخطوطات دار التلاميذ (إروان) بغرداية؛ تحت رقم: إ196.

وقد رمزت لها بالحرف (أ) نسبة إلى دار "إروان" أو دار التلاميذ.

معلومات النسخ: د.نا/ نهار الثلاثاء 20 صفر الخير 932هـــ.

251ق، 23سطر، 20.7×15.7سم/نسخ مشرقي مصري واضح/أسود، قرمزي، أحمر/مبتور الأول.

* ح.ح متوسطة، الورق مصقول، والجلدة منفصلة وأقلُّ مقاساً، نظام التعقيبة متبع ومتسلل.

ملاحظات:

* نقل الناسخ من نسخة المؤلف، وقد ذكر في آخر الحاشية تاريخ الفراغ من التأليف الموافق ليوم الرابع من جمادى الآخر بعد صلاة الجمعة من سنة 917هــ (29 أوت

---

[14]– صلاح الدين المنجّد، قواعد تحقيق المخطوطات، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط7، 1987، ص 24.

1511م)، لكنه أثبت سنة النسخ كالتالي: "سنة اثنين وتسعمائة"، وهو غير معقول، والثابت أنه سهوٌ من الناسخ إذ لا يمكن الجمع بين هذا التاريخ وتاريخ التأليف المذكور والصواب هو: "اثنين وثلاثين وتسعمائة، بمعنى أنه سها عن تسجيل عشرات تاريخ النَّسخ.

* النسخة منقولة من نسخة المؤلف مباشرة، وهو ما يرفع من قيمتها العلمية والتاريخية.

* في الهامش تصحيحات وطُرر بخطين مغربيين أحدهما بقلم الشيخ ضياء الدين عبد العزيز الثميني[15].

* البتر في الأول قدر ثلاث كراريس، وفي الوسط بعد ق99 قدر كراسٍ واحدٍ.

* تتميز هذه ن(أ) ون(ف) باختصار بعض المفردات وبخاصة لفظي: إلى آخره = إلخ؛ وحينئذٍ = ح.

* في وجه الورقة الأخيرة تملّك باسم عمرو بن محمد الشماخي الذي اشتراه من الشيخ علي البرادي، وفي ظهرها كذلك نقرأ ما يلي: "انتقلت هذه الحاشية المباركة من مالكها الأول إلى يد مالكها كاتب الحروف؛ بشراء صحيحٍ ومالٍ مقبوضٍ بالرضا والتسليم؛ أبي القاسم بن سعيد بن يحي الشماخي، في شعبان 1193هـ".

15- (و: 1718م ت: 1808م) أحد أبرز أعلام الإباضية في العصر الحديث، وهو من بني يسجن بمزب، جنوب الجزائر، تفرّغ مبكّراً للتّأليف فأتحف المكتبة الإسلامية بمجموعة مؤلّفات منها ما هو عمدة لمذهب الإباضي في الفقه ككتاب "النّيل وشفاء العليل"، وقد شرحه القطب أطفيَّش وطُبع في 17 مجلدا، وله "التّاج على المنهاج" في 26 جزءا، و"تعاظم الموجين" وهو شرح لمرج البحرين لأبي يعقوب يوسف الوارجلاني، وغيرها كثير ما يزال مخطوطا، كما ترك مكتبة عامرة ببني يسجن، تعرف الآن باسم "مكتبة الاستقامة". ينظر: معجم أعلام الإباضية، ج3، ص 532- 534.

* تعمد الناسخ عدم تسجيل اسمه تواضعاً وتحقيراً لنفسه كما جاء في الأخير، وفي ظهر الغلاف نجد العبارة الآتية: "عارية بيد راجعاً إلى عمّنا عيسى بن عبد العزيز"؛ والرّاجح أنه عيسى بن الشيخ عبد العزيز الثميني ـــرحمه اللهـــ.

ثانياً: النسخة(ث) وهي نسخة خزانة مخطوطات الشيخ بانو[16]،ببني يزجن، بغرداية، وهي ضمن محفوظات مكتبة الشيخ الحاج صالح لعلي[17] ببني يزجن، بغرداية.وقد رمزت لها بالحرف(ث) لما تحويه من طُرر عديدة بخط الشيخ ضياء الدين عبد العزيز الثميني، وهو ما يفيد مراجعته وتصحيحه لها، وربما قد درّس بها طبته.

16 محمد بن يوسف، بانو (و: 1313هـــ / 1896م ت: 1409هـــ / 1988م)، ولد بني يزجن بميزاب، درس بتونس، وبعد عودته إلى ميزاب درّس بالمدرسة الجديدة بجوار مسجد بني يزجن، وعيّن عضوا في حلقة العزّابة ثم صار وكيلاً للمسجد ورئيساً للحلقة، وأنشأ لاحقاً لمدرسة الجابرية للذكور، ترك مكتبة من أكبر مكتبات وادي ميزاب، وأغناها بالمخطوطات؛ ينظر: معجم أعلام الإباضية، ج4، ص407 وما بعدها.

17 صالح بن عمر بن داود، لَعْلي (و: 1287هـــ/ 1870م ت: 1347هـــ 1928م) من أجلّة علماء بني يزجن بميزاب، ابتلاه الله بمرض الجدري في الخامسة من عمره فأصيب بالعمى؛ درس عند القطب أطفيّش، ثم سافر إلى تونس وحضر دروس الزيتونة، كما حضر دروساً في جمع الأزهر بالقاهرة عند مروره بها في طريقه إلى الحجّ، وحجّ مرّتين، وكان في كلّ مرّة يجتمع بعماء الحجاز، أقام في الحجّة الثانية عاماً كاملاً أمضاه في القراءة ومجالسة لعمء؛ خلف لقطب أطفيّش في الميدان بعد رحيله، أنشأ معهداً له عام 1307هـــ/1889م. وأسندت إليه مشيخة العزّابة ببني يسجن، وكان مهتمّاً بجمع الكتب وتأليفها، إذ يوجد بمكتبته ـــالتي لا تزل قائمة إلى اليومـــ نحو ألفي كتاب بين مطبوع ومخطوط؛ ينظر: نفسه، ج3 ص475 وما بعدها.

معلومات النسخ:

عدد الأوراق: 143ق، المقياس: 21.5×15.2سم، 27 إلى 34 سطر في الورقة، الخط مغربي مقروء، به عناوين جانبية كالفصول والأبواب، حالة الحفظ متوسطة، ببعض الورق تآكل في الأطراف والغلاف بجلدة واحدة.

معلومات النسخ: د.نا/ د.م.ن/ أوائل جمادى الثاني 1090هـ.

ملاحظات:

* في هامش النسخة طُرر وتعاليق متنوعة بخط الشيخ ضياء الدين عبد العزيز الثميني، وهو ما يفيد مراجعته وتصحيحه لها، ولفظة "قف" تتكرر بالهامش أيضاً وهو ما يفيد بأنه ربما كان يدرّس بها طلبته.

ثالثاً: النسخة (س) وهي محفوظة في خزانة الشيخ ازبار[18]، بمكتبة الشيخ بلحاج ببني يزجن، تحت رقم: 451، وقد رمزت لها بالحرف (س) نسبة إلى ناسخها: سعيد بن سعيد اللالوتي النفوسي[19].

18 محمد بن عيسى ابن عبد الله، أَزْبَارْ (حي في: 1301هـ / 1883م) من علماء بني يسجن بميزاب، تتلمذ على يد علماء عصره بمسقط رأسه، ثمّ هاجر إلى المشرق للاستزادة من علوم النقل والعقل رفقة الشيخ إبراهيم بن يوسف أطفيّش الشقيق الأكبر لقطب الأيمة، استقرّ بعُمان مدّة طويلة ينهل من معين فقهائها وعلمائها، ثمّ عاد إلى وطنه، فعيّن شيخا على مسجد بني يسجن، ثمّ تولّى منصب مشيخة وادي ميزاب، وقد عيّن قاضيا في بني يسجن سنة 1883م، وهو أوّل قاض من قضاة المحكمة الشرعيّة بيزجن، جلب معه من عمان نفائس الكتب، وأنفق في سبيلها أموالا طائلة؛ وترك خزانة عامرة بهذه المخطوطات، وقد عادت بعد وفاته إلى عشيرته: «آل خالد»، ببني يزجن. ينظر معجم أعلام الإباضية، ج3، ص392.

19 سعيد بن سعيد اللالوتي النفوسي، (أبو عثمان) الشهير بـ«مراح لالوت» (لنصف الأول ق: 11هـ / 17م)؛ عالم جربي تونسي وأصله من نفوسة بليبيا، له مهارة ومعرفة في علم

معلومات النسخ:

238ق – 24س – 21×15.5/ن. مغربي واضح/ أسود وأحمر/ كامل.

الناسخ: سعيد بن سيعد اللالوتي النفوسي/د.م.ن/الثلاثاء، آخر شهر صفر 1137هـ.

ملاحظات:

* ورد في ظهر الورقة الأولى: "هذه حاشية الشيخ سليمان الجربي، شارح إيساغوجي، ومحشّي المحلي عن جمع الجوامع[20]، قدّس الله روحه وهدانا وإياه لدين الرضا والغفران".

* الصفحتان 195ظ، و196ظ بياض.

* نسخ الناسخ الكاتب لصديق له هو: أبو القاسم بن محمد المصعبي؛ مما يدلّ عى أنّ المخطوط قد نُسخ في مصر ثم انتقل إلى "لالوت" بجبل نفوسة من القطر الليبي، وهو مسقط رأس سعيد بن سعيد اللالوتي النفوسي.

رابعاً: النسخة (ك) وهي محفوظة بمكتبة الإسكندرية، بجمهورية مصر العربية؛ نمرة وصول الكتاب: 62560، متسلسلة: 2041ج، الرف: بلاغة، رقم الكتاب: 33.

رمزت لها بالحرف (ك) نسبة إلى مكان وجودها: الإسكندرية، وأبرز حرف في الكلمة هو "الكاف".

معلومات النسخ:

لفسك و لمو قيت، يذكر ابن تعاريت أنــّه رأى له «أرجوزة في حساب الشهور، وأيام لسنة لعربية والعجمية»، وله غيرها. ينظر معجم أعلام الإباضية، ج3، ص173.

[20] – هذه النسخة الوحيدة التي وردت فيها هذه العبارة، ولم نجد بعدُ هذا الشرح رغم بحثنا لدقيق في العديد من فهارس خزائن المخطوطات.

229ق – 23س – 15.5×21/ن. مشرقي واضح/ أسود وأحمر/ كامل.
الناسخ: د.نا, د.م.ن/د.ت.ن ولعله خلال ق 12هـ، ولعلها قدمت من الشام إلى العراق بحسب التمليكات.

ملاحظات:

* في وجه الورقة الأولى تمليكة فيها: "الحمد لله وحده، بعد أن ملكته بالشراء الشرعي بثمن قدره ثلاثة عروس، في أوائل شهر ربيع الأول سنة سبع وثلاثين ومائة وألف (1137ه) وهبته بالهبة الصحيحة الشرعية...[ ] الباني[21]؛ جعله الله من العماء العاملين، وأنا الفقير إلى كرم ربه...

* في وجه الورقة الأولى تمليكة أخرى فيها: "في نوبة فقير ألطاف الملك العبي، محمد البكري الحموي ابن السيد علي؛ في ربيع الثاني 1182هـ"[22].

---

21 – للأسف فإنّ الكلمة التي قبل هذا اللقب لا تظهر، وقد وقع محو مقصود للأسماء، لرجح أن محو كان من طرف المالك الجديد، ولم يبق ظاهراً غير لفظة "الباني"، وهو لقب عائلة عريقة في دمشق لفيحاء، من نسلها الشيخ محمد بشير الباني (ت:2008م)، وهو عالم دين وقاضي، كان مستشر محكمة النقض بدمشق، ومن المؤسسين البارزين لمجمع الشيخ أحمد كفتارو بدمشق.

22 – في لموقع الإلكتروني لجامعة لايبزيك (بألمانيا) مخطوطة تحمل نفس اسم المالك وتوقيعه بنفس لخط، ولكن بفارق شهر بين تمليكة الكتاب الأول والثاني؛ (حاشيتنا موقعة من طرف نفس لمالك في ربيع الثاني 1182هـ/1768م)، وهذا نصّ التمليكة: "في نوبة فقير ألطاف لملك لعبي محمد البكري الحموي ابن السيد علي؛ في ربيع الأول 1182هـ". وقد نتقلت لمخطوطة لتي كانت ضمن محتويات مكتبة الرفاعية في دمشق بسوريا إلى ألمانيا بعد أن باعها لعثمانيون للقنصل الألماني ثم نقلت جميع محتوياتها إلى ألمانيا لاحقاً في 1853م؛ أنظر رابط لمخطوطة الثانية في جامعة لايبزيك؛ ويوجد عليها تمليكات أخرى لأعلام شاميين، ولعل

* في حاشية الورقة الأخيرة من المخطوطة تمليكات وتوقيف في سبيل طبة العم، منها: "فاعم أيها الناظر في هذا الكتاب قد أوقفهما الحاج عبد الله وأخيه الحاج محمد أمين أبناء المرحوم الحاج عمر التكريتي[23] على روح والديهم وقفٌ لله تعالى عى طبة العلم من أهل السنة والجماعات؛ وقفاً صحيحاً شرعيّاً... في جمادى الآخر 1206ه"؛ (فبراير 1792م).

خامساً: النسخة (ف)؛ وهي من مقتنيات الخزانة الحسنية بالمشور الملكي بالرباط، المغرب. رقمها: 1891.

وقد رمزت لها بالحرف (ف) نسبة إلى ناسخها وهو: محمد بن علي الفرجي الغماري[24]؛ وهو من المغرب الأقصى.

معلومات النسخ:

بداية المخطوطة: "قال الشيخ الإمام العالم المتفنن؛ أبو الربيع سليمان بن عبد الرحمن بن سليمان الجربي ـرحمه الله تعالى ورضي عنهـ، قوله: نحمدك...".

آخرها: "...عى صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التحيات؛ وذلك بمدرسة شيخون رحمه الله بالقاهرة المحروسة بالله تعالى؛ نجز والحمد لله حق حمده، والصلاة والسلام عى سيدنا ومولانا محمد نبيه وعبده؛ على يد عبيد الله وأقل عبيده؛ محمد بن عي

لنسختين في الأصل من الشام وقد رحلت إحداهما إلى الديار المصرية فيما بقيت الأخرى بدمشق.

http://www.refaiya.uni-leipzig.de/content/below/research.xml?XSL.lastPage.

[23] تكريت مدينة قديمة في العراق، تقع على مسافة 160كم شمال غرب بغداد على نهر دجلة، وهي مركز محافظة صلاح الدين، وقد ولد فيها القائد صلاح الدين الأيوبي، وقد شهدت في تاريخها القديم والحديث حياة فكرية زاخرة بالعلماء والمفكرين.

[24] -للأسف تظلّ تعوزنا ـرغم البحث المتواصلـ المعلومات الكافية للتعريف بهذا العلم المغمور.

الفرجي [الغماري] رضا الله له وعممه عمماً نافعاً بجاه سيد الأولين والآخرين سيدنا ومولانا محمد صلى الله عليه وسلم تسليماً؛ بفاس الجديد[25] _آمنه الله تعالى_؛ بمدرسته[26]؛ في السابع والعشرين من ذي القعدة الحرام سنة ثمانين وألف من الهجرة النبوية عمى صاحبها أفضل الصلاة والسلام"؛ (18 أبريل 1670م).

119ق– 35س–21×15.5/ ن.مغربي واضح/ أسود وأحمر/ كامل.

الناسخ: محمد بن عمي الفرجي الغماري فاس الجديد؛ المغرب 27 ذي القعدة 1080هـ.

ملاحظات على النسخة:

* المخطوطة تقع ضمن مجموع به كتابين، وتبدأ الحاشية من 42ظ إلى 161ظ

* النسخة موثقة وعميها طُرر وتعاليق، كما يبدوا أنها قوبلت بنسخ أخرى.

* تتميز النسخة بكثرة العناوين الجانبية وهي مكتوبة بخط جليّ برتقالي اللون.

* الناسخ صاحب مدرسة بفاس الجديد كما أفاد بذلك وهو ما يرفع من قيمة المخطوطة.

* الراجح أيضاً وجود نسخ أخرى بالمغرب، لأنّ الناسخ قد نقلها من نسخة مغربية بفاس.

نسخٌ أخرى للحاشية الجربي في مكتبات عالمية:

وادي ميزاب؛ الجزائر: ثلاث نسخ أخرى في خزانة دار التلاميذ أو الخزانة العامة بغرداية تحت رقم: 13إ – 46إ – 158إ

---

25 – فاس جديد أو فاس الجديد هو أحد الأجزاء الثلاثة المكونة لمدينة فاس بالمملكة المغربية، شيده المرينييون سنة 1276م كمتمم لفاس البالي أو العتيق.

26 – يبدوا وضحاً أنّ لناسخ صاحب مدرسة بفاس لجديد، وقد يكون عمماً في عصره وهو ما بحثت عنه قصد التعريف به أكثر.

– 13إ : 8ق، نا: سيمان بن حرز الله القلالي[27] الجربي حوالي منتصف ق12هـ مبتورة الآخر.

– 46إ : 76ق، د.نا/د.ت.ن؛ حوالي ق11هـ ن.مغربي، مبتورة الأول والآخر.

– 158إ: 91ق،د.نا د.ت.ن حوالي ق11هـ ن.مشرقي مبتورة الأول والآخر.

تونس:

نسخة المكتبة الوطنية تونس أو دار الكتب الوطنية بتونس، رقم الكتاب: 18252.

وقد رمزت لها بالحرف (ح) نسبة إلى آخر ملاّكها وهو: حسن حسني عبد الوهاب التونسي[28]؛ وقد كان هذا المخطوط ضمن مقتنيات مكتبته التي أهداها لدار الكتب الوطنية بتونس.

معلومات النسخ:

187ق – 23س – 21×15.5 ن. فارسي واضح أسود كامل.

---

27 – قلالة: حومة كبيرة في جنوب جزيرة جربة، وأهلها إباضيي لمذهب ويتكمون لبربرية دون غيرهم من سكان لجزيرة.

28 – حسن حسني بن صالح عبد لوهاب بن يوسف لصمادحي لتجيبي (ت:9 11 1968م)، أديب ولغوي ومؤرخ تونسي، تقلب في عدة وظائف إدرية منها أنه عيّن رئيسا لخزنة لمحفوظات لتونسية، ثم قائداً وولياً على إحدى لمحافظات لتونسية، كما عين رئيسا لجمعية لأوقاف، وبعد ستقلال تونس على رأس لمعهد لقومي للآثار ولفنون، فأسس لمتاحف لإسلامية والرومانية، وكان إلى جانب عمله لإداري مولعا بجمع لمخطوطات ولكتب لنادرة، وقد جمع خلال حياته عدد كبيراً من نفائس لمخطوطات وقد أهدها إلى لمكتبة لوطنية لتونسية، ومن أهم أقدم نسخ لقرآن بمكتبة حسن حسني عبد لوهاب في دار لكتب لوطنية، كما ترك آثاراً مؤلفة عديدة في تاريخ تونس وأعلامه.
http://ar.wikipedia.org/wiki/

الناسخ: د.نا/ د.م.ن/د.ت.ن ولعله خلال ق 12هـ، الراجح أنها قدمت من العراق أو بلاد فارس.

ملاحظات:

* في وجه الورقة الأولى تمليكات عدة منها: "دخل في سلك نوبة العبد الفقير إلى ربّ العباد: عبي الحداد؛ بثمن قدره 25110، سنة 1230ه"؛ (1815م).

* في وجه الورقة الأولى تمليكة أخرى فيها: "قد دخل في سِلك مُلك الفقير إلى الملك القدير: عبي بن صالح بن الحاج رجب بن حرم بن قورد علي؛ غفر الله له ولوالديه...".

* وآخر تمبيكة فيها: "الحمد لله؛ اشتراه محمد بيرم الرَّابع[29] لطف الله سبحانه به؛ من كتب داود[30]، في جمادى الأولى عام 72هـ[31]؛ ثمنه: 306".

* عبى هوامش بعض الأوراق تعليقات وطُرر بخط مغربي مغاير للأصل المكتوب بخط فارسي.

---

29 – محمد بيرم الرابع (حي في 1272هـ) من عائلة بني بيرم؛ وهو والد وعم محمد بيرم لخامس (1256-1317هـ/1840-1899م)، ولد في تونس (العاصمة)، تلقى لأصول لأولى لثقافة لإسلامية في مجالس العائلة عاش في تونس ومصر وتركيا، وزار عددً من لبلاد لعربية والأوربية.

30 – هكذا في الأصل، ولعله ذمّي من أهل الكتاب يهود تونس.

31 لرجح ُن لمقصود بالقول: "جمادى الأولى عام 72ه"؛ أن تكون سنة 72 من لقرن 13هـ، ُي: 1272هـ؛ (يناير 1856م)، وذلك بالنظر إلى طبيعة الخط، ثم بالقياس بين حياة بيرم الرابع وبيرم الخامس (ت:1317ه).

مركز جمعة الماجد، دبي: يحوي ثلاث نسخ مخطوطة استقدمت من سراييفو عاصمة البوسنة، مصدرها خزانة الغازي خسرو بيك[32]، وعليها ختم دائري وآخر مستطيل الشكل فيه عبارة باللغة البوسنية ثم "SARAJEVO"(سراييفو).

1- النسخة رقم: 640256

عدد الأوراق: 188ق/الناسخ: عبد الله بن صالح بن عبد الله/تا.ن:27رمضان 1156هـ

* النسخة مكتوبة بخط الرقعة، وعليها حواشي وتعليقات بالخط الفارسي.

2- النسخة رقم: 638352

عدد الأوراق: 190ق/ الناسخ: محمد بن مصطفى بن محمود بن علي/ تا.ن: 20 صفر الخير 1135هـ

أولها: "حاشية المختصر لمولانا سليمان بن عبد الرحمن بن سليمان المغربي الجربي السمومني رحمه الله تعالى".

آخرها: "وقع الفراغ من إتمام تحرير هذه النسخة الشريفة علي يد العبد الضعيف المفتقر إلى رحمة ربه العلي:

---

32 - غازي خسرو بك أو غازي هسرو بيك في بعض المراجع (1480- 1541م) أشهر أمرء لبوسنة والهرسك قاطبة وباني سراييفو الحديثة، خاض فتوحات ومعارك عدة في أوربا وكن لسيرته صدى إقليمي، كما قام بإعادة بناء مدينة سراييفو بشكلها الحالي وقد ستهم فيه نظام لبنء في أغلب المدن الإسلامية، وأسس العديد من المشاريع الضخمة في مدينة سر ييفو لتي كنت عصمة لولايته؛ بعد الحرب الأهلية 1992 1995 توجهت جهود عدة ثقافية وإنسنية دولية وإسلامية وعربية لإعادة إعمار سراييفو، إذ تم إعادة ترميم وإعمار مسجد غازي خسرو بث لكبير، وقد فوجئت الأوساط العربية الثقافية بكمّ المخطوطات العربية لقديمة لتي كان الأمير يحتفظ بها في صناديق مختلفة منها مخطوطات نادرة لا تتوافر في الأقطار العربية.

محمد بن مصطفى بن محمود بن علي [المفتي][33] بمدينة موستار[34]، [رزقنا مجري المتمكن طامعا] غفران الستار الغفار؛ ليلة الإثنين 20 من شهر صفر الخير سنة خمس وثلاثين ومائة وألف من هجرة من له العزّ والشرف".

* النسخة مكتوبة بخط الرقعة، وعليها حواشي وتعليقات بالخط الفارسي.

* الراجح أنّ هذه النسخة منقولة عن النسخة رقم: 638264.

3- النسخة رقم: 638264.

عدد الأوراق: 176ق/ الناسخ: شعبان وارادي[كذا]/ تا.ن: 5 ربيع الأول 1088هـ.

أولها: "هذه حاشية المختصر لمولانا سليمان بن عبد الرحمن بن سليمان المغربي الجربي السمومني رحمه الله تعالى، سنة 1084ه"، وغير معلوم سبب اختلاف التاريخ البداية عن النهاية.

آخرها: "قد وقع الفراغ من هذه النسخة اللطيفة في شهر ربيع الأول يوم الخامس منه وهو يوم الأحد وقت ضحوة الكبرى، سنة ثمان وثمانين وألف، عى يد الضعيف: شعبان وارادي غفر الله له.

* النسخة مكتوبة بخط الرقعة، عليها طُرر وتعلقيات بخط فارسي.

* على النسخة أيضاً آثار رطوبة.

– المملكة المغربية : نسختان أخريان في الخزانة الحسنية بالرباط، تحت رقم: 2093 و3854. النسختان تجاريتان فيما يبدو، ولا تحملان أية معلومات توثيقية عن ناسخيها

33 – هكذا في الأصل، ولم نجد بعد ترجمة لهذا العلم المغمور.

34 موستار: مدينة سياحية كبيرة في قلب البوسنة، بها مساجد ومراكز إسلامية كثيرة، ما تزل قئمة وشهدة عى فترة ازدهار عمراني وحضاري كبير، أمّا توفرها على نسّاخ لمخطوطت فهو دليل آخر على ازدهار الحركة الفكرية والثقافية بها آنذاك؛ وأثر موقعها المتميز في شرق أُوربا.

ولا تاريخ النسخ ومكانه..، بالإضافة إلى ذلك فإنّ الحالة الصحية لإحدى المخطوطتين متردية، إذ اخترقت الأرضة أوراقها حتى فسد محتواها.

– مركز نجيبويه : هو مركز الدكتور أحمد بن عبد الكريم نجيب للمخطوطات وخدمة التراث، مقرّه في دَبلن بأيرلندا.

ويحوز نسخة واحدة من حاشية الجربي، تحت رقم: القرص 157؛ ضمن الكتب والأجزاء المفردة.

– عدد لوحات المخطوط 173/ د.نا/ د.ت.ن/ ن.مغربي/كامل.

* الحالة الصحية لهذه المخطوطة متردية، والورق مخروم من كل الأطراف والجوانب تقريبا.

– جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية

حاشية على المختصر للتفتازاني

تأليف: سليمان بن عبد الرحمن بن سليمان المغربي

أوله: قوله: نحمدك يا من شرح صدورنا للمصنفين...

آخره: وكذا خواتم السور في غاية الحسن ونهاية الكمال، لأنها من أدعية ووصايا وفرائض.. والحمد لله رب العالمين.

تمت حواشي المختصر بحمد الله وتوفيقه على يد جامعها ومؤلفها أقل العبيد والباسط ذراعيه بالوصيد: سليمان بن عبد الرحمن بن سليمان المغربي الجربي السمومني، عامله الله بلطفه الخفي وأجراه على عوائد بره الخفي، بعد صلاة الجمعة رابع جمادى الأخير سنة سبع عشرة وتسعمائة؛ ولا حول ولا قوة إلاّ بالله العلي العظيم؛ تمت بحمد الله.

ملاحظات:

* نسخة بخط نسخي معتاد، وبخط المؤلف[35] سنة 917هـ/ 216 لوحة رقم الحفظ: 9247. * عىى الورقة الأولى هذه حاشية على المختصر للسعد لبعض العماء وهو العلامة الجربي، والله تعالى أعلم.

* سبحان من نظم هذا الكتاب من فضله؛ في عضد ملك عبده الفقير محمد بن بدير، سنة 76هـ[36]. * على هامش الورقة الثانية في الأعلى: "وقف الفقير محمد بدير[37] على أولاده ثم على طلبة العلم بالمسجد الأقصى، ومقرّه الحلق [بداره][38]".

---

35 – الرجح ُنه توهم من المفهرس، لأنّ قام بالنقل الحرفي لما ورد في آخر المخطوطة ونسبه للمؤلف، إذ لم ترد بالمخطوطة معلومات أخرى عن الناسخ وتاريخ النسخ، وهو ما أوهم المفهرس بأن هذه النسخة هي الأصل وهذا مستبعد، وسيأتي بيان ذلك في حقل الملاحظات.

36 – الراجح أنها سنة 1176ه، لأنّ واقف المخطوطة وهو: محمد بن بدير ولد سنة 1160هـ وتوفي سنة 1220هـ.

37 – محمد بدير بن سيرين، الشهير بابن حبيش الشافعي المقدسي؛ مؤسس عائلة البديري في القدس وفلسطين عامة، عالم أزهري، وشيخ الطريقة الخلوتية؛ ولد بالمغرب في حدود سنة 1160 هـ/1747م، وقدم والده به إلى مصر وهو ابن سبع سنين، وأمضى في القاهرة ثلاثين عاماً يدرس في الأزهر وغيره من دور العلم، واتصل بالشيخ محمود الكردي الكوراني (العراقي) شيخ الخلوتية، فجعله من جملة خلفاء الخلوتية، وأمره بالتوجه إلى بيت المقدس، فقدم إليها وسكن في لحرم لشريف؛ ولمحمد بن بدير تآليف كثيرة منظومة ومنثورة في شئون الدين و لأدب، منها نظمه قصيدة في هزيمة نابليون في عكا تتألف من 157 بيتاً من بحر البسيط، وقد بقيت آثاره مخطوطة في مكتبته، والتي أسسها بمنزله واقتنى لها الكتب المخطوطة والمطبوعة وصيّرها وقفاً من بعده، وتعرف اليوم باسم "المكتبة البديرية"؛ توفي سنة 1220هـ/1805م، ودفن في داره التي بقيت مسكناً لأفراد العائلة وزاوية المصوفية.

ينظر: موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين، محمد عمر حمادة، سوريا. ط1، 2000، ص79 وما بعدها.

38 – هذه العبارة تؤكد الترجمة التي تذكر بأن المكتبة البديرية .

* في فهرس مكتبة الإمام محمد بن سعود ورد بأن:النسخة مصورة عن مكتبة القدس. المصدر: فهرس المخطوطات المصورة في الأدب والبلاغة والنقد، (جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عمادة شؤون المكتبات، قسم المخطوطات)، وضعه: د.عبد الرزاق حسين، ط1، 1987، ص 479.

أما وصف المفهرس د. عبد الرزاق حسين؛ بأنَّ هذه المخطوطة هي النسخة الأم فهو أمر مستبعد جداً، إذ يقدّر عمر المخطوطة بأنها نسخت بالتقدير في أواخر القرن العاشر وبدايات القرن الحادي عشر، كما عثر المفهرس الأستاذ يحي بوراس بخزانة مخطوطات دار التلاميذ "إروان" بغرداية على تمليكة قديمة ومهمة بخط مغربي عىى مخطوطة قديمة تعود إلى ق8هـ، وهي كتاب: "بيان المختصر"[39] تأليف محمود بن القاسم بن أحمد الأصبهاني (ت: 749هـ/1349م)، وهو شرح على كتاب "منتهى السؤل والأمل في علمي الأصول والجدل" لابن الحاجب (ت:464هـ)؛ إذ وجد في أول المخطوطة قيد تملّك باسم "سليمان بن عبد الرحمن المغربي"، والراجح أنه لسليمان الجربي نزيل مصر، والنسبة إلى المغربي لا تكتب إلاَّ إذا كان صاحبها خارج وطنه بالمشرق العربي، وهو عُرف في التوثيق عند العلماء المغاربة ليتميزوا بذلك عن غيرهم من علماء البلاد المشرقية.

وأضاف الأستاذ يحي بوراس بالقول: "إذا صحّ قيد التملك الموجود على مخطوطة "بيان المختصر"، فإنَّ نسبة النسخة السعودية لسليمان الجربي منتفية قطعاً؛ ومن خلال دراستي المتأنية للخطوط المغربية فإني لاحظت أنَّ جلّ العلماء والكتاب المغاربة يحتفظون بخطهم المغربي الأول حتى وإن تغربوا زمناً طويلاً في المشرق العربي، ويشاطرني في هذا مفهرسون مغاربة كثيرون، لأن أول خط يتعلمه الإنسان يظل معه

---

39 فهرس مخطوطات دار التلاميذ "إروان" بغرداية، رقم البطاقة: 178، رقم المخطوطة في الخزانة: 56إ، رقم الصفحة في فهرس الخزانة: 70.

كالبصمة لا يتغير حتى وإن تعلم خطوطاً أخرى وألّق خطه مستقبلاً فإن خطه الأول يظل سمة ظاهرة لا تتغير"[40].

والملاحظ أيضاً هو أنّ المخطوطة الموجودة بمكتبة جامعة آل سعود، مكتوبة بخط النسخ المشرقي، وأن طغراء التوقيف بخط الرقعة أيضاً، وهذه الخطوط غير متداولة آنئذ بالأقطار المغاربية، وإن وجدت في مخطوط ما فهي دليل على أن ذلك المخطوط قد سافر من المشرق إلى المغرب، إذ لا يكتب بتلك الخطوط إلاّ المشارقة عادة.

– مكتبة كوبرلي:[41]

حاشية على المختصر للتفتازاني

تأليف: سليمان بن عبد الرحمن المغربي

أوله: قوله: نحمدك يا من شرح صدورنا للمصنفين في التلفّظ بالحمد صيغتان أحدهما التعجيز...

آخره: والحمد لله الذي جعلنا من المصلّين على أفضل المصلّين...

ملاحظات:

---

[40] – مقابلة مع الأستاذ يحي بن عيسى بوراس، بقسم التراث والمكتبة، مؤسسة لشيخ عمي سعيد بغرداية، بتاريخ: 02 يناير 2013.

[41] – مكتبة كوبرولو أو كوبورلي: هي مكتبة تقع في شارع ديوان أوغلو مقابل ضريح السلطان محمود لثاني في "أمين أونو" باسطنبول، أسسها فاضل أحمد باشا ابن الصدر الأعظم محمد باشا كوبورلو (1635-1676)بناءا على وصية والده، أكمل كوبرولو زادة فاضل مصطفى بناء المكتبة عام 1678م، وتحوي المكتبة أكثر من 3000 كتابا مخطوطاً و1500 كتابا مطبوعا بالتركية والعربية والفارسية، وقد طُبعت فهارسُها في ثلاثة مجلدات باللغة العربية سنة 1406 هـــ/ 1986م، تحت إشراف منظمة المؤتمر الإسلامي العالمي.

ينظر: المكتبات العثمانية الوقفية بعد القرن العاشر الهجري، محمود السيد الدغيم، دار الحياة.كوم، الأحد 20 سبتمبر 2009.

نسخة بخط النّسخ، ضمن مجموع به أربع كتب، الحاشية من 72 إلى 291.

المقياس: المثبت [17×11]، والراجح أنه 15×20.5 باعتبار الكتاب السابق وكون الكتب في مجموع واحد.

المسطرة: 21 سطراَ، [د.ت.ن]، والراجح أنّ هذه الكتب قد نُسخت في القرن الحادي عشر.

ملاحظات:

* لم يعثر على ذكر الكاتب ومؤلفه في المراجع، (أي لم يعثر المفهرس في كتب المؤلفين والأعلام، وهو دليل على أنّ الكتاب أي الحاشية وصاحبها سليمان الجربي مغمورين، وغير معروفين عند المؤلفين).

* الكتاب ضمن مجموع به 4 كتب، وهو تحت رقم: 498.

* الكتب الأخرى حواشي أيضا على المختصر:

– حاشية على المختصر، لسيف الدين أحمد بن يحي الشهير بحفيد التفتازاني.

– حاشية عى المختصر، لمولانا زاده نظام الدين عثمان الخطائي.

– حاشية أخرى على المختصر، لمولانا زاده نظام الدين عثمان الخطائي.

* مجموع الكتب غير مؤرخ لكنه يبدو أنه يعود إلى القرن الحادي عشر.

المصدر: فهرس مخطوطات كوبرلي، إعداد: د.مصطفى رمضان ششن، وجواد إيزكي، وجميل أفيكار، نشر: منظمة المؤتمر الإسلامي، استنبول، ط1، 1986، ج3، ص 223 – 224.

الأزهرية بمصر[42]

[42] هي خزانة مخطوطات جامع الأزهر بمصر وهي تضم مجموعات الكتب المخطوطة قبل سنة 1947، وقد لاحظت في فهارس المكتبة وفي الجزء الرابع وهو مخصص لفن البلاغة؛ لاحظت

حاشية الجربي على المختصر للسعد التفتازاني على التلخيص.

تأليف: العلاّمة سليمان بن عبد الرحمن ابن الجربي المغربي السمومني.

أوله: قوله: نحمدك يا من شرح صدورنا للمصنفين في التلفّظ بالحمد صيغتان...إلخ.

ملاحظات:

* نسخة في مجلد بخط فارسي.

* بآخرها نقص (خرم)، وبعض أوراقها مجدول بالمداد الأحمر.

* في 115ق/ مسطرتها 27 سطراً/ 21 سم.

* رقم الحفظ: 2127 بلاغة، رقم الحفظ العام: 53474.

* عبيها تميكات لكنها ممحوّة عمداً عند الأسماء، ومنها: "مما أودعه الله تعالى عند عبده الفقير [محمد حسين] الحاج محمد، الشهير بـــ[محمداي البكرادي] بن محمد عبي"، المحو واقع بالقوة على أسماء الأعلام بين قوسين.

المصدر: سسسة فهارس المكتبات الخطية النادرة (55/11)، فهرس الكتب الموجودة بالمكتبة الأزهرية إلى 1947، (فنون علم اللغة والبلاغة والنحو والصرف والعروض والقافية)، مطبعة الأزهر، 1948، ج4، ص364.

لا أستبعد فرضية وجود مؤلفات أخرى لهذا العلم المغمور في أقطار مصر وجربة ومزاب بالجزائر، عسى الزمان يتحفنا بها إذا تجددت فرص البحث والتنقيب بتلك الحواضر العلمية واستمرت، وقد لاحظت كما لاحظ بعض المشتغين بالتراث وفهرسة خزائن المخطوطات في وادي ميزاب وجود حواشٍ كثيرة لعلماء وطبة مزابيين وجزائريين في تلك الفترة أي القرن 10هـــ كانوا قد زاولوا دراستهم بجامع الأزهر بمصر والزيتونة بتونس، ومنهم من سجل وجوده بمصر وجربة في آخر بعض

مئت لحو شي والتلخيصات والشروح في علم البلاغة والبيان لوحدة، بقطع النظر عن فنون لعلم الأخرى.

مؤلفاته، وهو ما يؤكد وجود حركة علمية وربما وجود منسوخاتٍ لأولئك الأعلام ما تزال مغمورة بتلك الحواضر.

قراءة في تملّكات ووقفيات النسخ المخطوطة من تآليف الجربي

إنَّ معرفة أسماء الأشخاص الذين تملكوا النسخ المخطوطة بالنسخ أو الشراء أو الإهداء؛ يفيد في توثيق النسخة وتقويمها[43]، خاصة إذا عرفنا أنَّ انتقال النسخ المخطوطة من يد إلى أخرى ومن بلد إلى آخر أمرٌ مكلفٌ جداً آنئذٍ وربما ما يزال كذلك إلى اليوم.

بالنسبة لشرح الجربي على إيساغوجي؛ فقد وقفت بنفسي خلال زيارتي لقاهرة شهر ديسمبر 2012 على نسخ عديدة مخطوطة من هذا الشرح بالمكتبة الأزهرية ودار الكتب القومية؛ إذ بلغ عددها أزيد من عشرين نسخة، ويظهر من خلال وصفها أنها جلبت جميعها من أروقة "المغاربة" و"الأتراك" و"الأكراد" بالجامع الأزهر؛ وبعض النسخ جاءت ضمن مجاميع لكتب، أو حواشي على كتب في المنطق، وهو ما يبرز أهميتها وانتشارها آنئذ بين المهتمين بعلم المنطق، من ذلك نسخة من شرح الجربي على إيساغوجي بهامش حاشية الحنفي، وهي بخط مغربي[44]؛ ونسخة عليها تملّكات وتوقفات؛ أما التملك: فلمحمود بن أبي الحسن بن شمس الدين بن نور الدين المحمى، والتوقيف من: عبد اللطيف بن سالم النابلي، على: طلبة العلم و"رواق المغاربة"؛ ونسخة أخرى عليها تملك لــ: عبد الرحمن بن علي بن عبد الرحمن بن إبراهيم

43 محمد عبد السلام هارون، منهج تحقيق النصوص ونشرها، ص128.

44 سليمان الجربي، حاشية على شرح إيساغوجي، مخ، المكتبة الأزهرية، رقم: (82221 أتراك)/ نا.أحمد بن عبد الله/ ت.ن 1045هـــ.

الخطيب السروي؛ والتوقيف كان على: "رواق الأكراد"[45]؛ وبعضها نسخ في مدن مصرية كدمياط وطنطا والصعيد؛ والنسخ المتبقية من شرح الجربي على إيساغوجي والموجودة بدار الكتب المصرية فهي من دون ناسخ ولا تاريخ نسخ، والراجح أنها تعود إلى ق 12هـ.

أمّا النسخ المخطوطة لحاشية الجربي على مختصر المعاني للتفتازاني؛ فمن خلال نظرة فاحصة في أسماء النسّاخ والملاّكين والوقّافين للمجموعة التي بين أيدينا؛ نلاحظ وجود ألقاب عائلات علمية عدة هي: "البديري" في القدس الشريف بفلسطين، و"الباني" و"الحموي" في الشام، ووقف "التكريتي"(العراقي) في مصر، ونسخ اللالوتي النفوسي بليبيا، والقلاّلي في جربة بتونس، والفرحي الغماري في فاس بالمغرب الأقصى، ومحمد المفتي بموستار من إقليم البوسنة، ونسخة كوبرلي باسطنبول، وتمليكة "بيرم الرابع" أحد حكّام تونس بدار الكتب الوطنية بتونس، انتهاءً بنسخ وادي ميزاب المتميزة أيضاً؛ وعليها تمليكات أفاضل من عائلتي "الشّماخي" و"البرادي" الجربيتين...؛ ولاشك أنّ التوصل إلى معرفة أنساب هؤلاء الأعلام سيفيدنا في توثيق النسخ وتقويمها[46].

كما أنّ الوقفيات؛ أي ما ذكر من وقف تلك النسخ لجامع أو مكتبة أو مدرسة أو غيرها، يسهم في معرفة قيمة تلك النسخ أيضاً[47]، وكمثال نجد تحبيس الشيخ محمد بن بدير نسخة الحاشية على حلق العلم بالمسجد الأقصى وقد حفظها

---

[45] نفس لمؤلف، نسخة أخرى، مخ، رقم: (82209 أتراك)/ نا.الحبيب بن محمد لفريسي ت.ن 1244هـ.

[46] نوري حمودي القيسي وسامي مكي العاني، منهج تحقيق النصوص ونشرها. مطبعة لمعرف، بغداد، ط1، 1975، ص 128.

[47] نفسه، ص129.

بمكتبته "البديرية" بجانب الحرم المقدسي الشريف؛ وأحسب أنّ عمليات التّحبيس والوقف في حواضر العلم قد مكّنت هذا الكتاب من الانتقال بين مجموعة كبيرة من طلبة العلم؛ وأتاحت لهم فرصة النظر فيه، ولعل بعضهم قد اقتبس منه أو نقل منه، كما أعتقد أنّ كثيرين قد لخصوه أو شرحوه...؛ وإن كان انتفاعهم منه لاشك سيكون بحسب قدرات كل فردٍ ومستواه العلمي والإدراكي؛ وممن اتصل بحاشية الجربي لما نزل مصر، نجد: يحي بن أبي القاسم بن يوسف المصعبي الغرداوي (حي في: 1024هـ 1615م) فقد اطّلع هذا الأخير على حاشية سليمان الجربي وأفاد منها، بل وضع بدوره حاشية على مختصر المعاني، وذكر بأنه نقل من حاشية الجربي وغيره؛ هذا ما وصل إلينا وعرفناه، أمّا بقية الذين زاروا حواضر مصر وأفادوا من حاشية الجربي بالنقل والاقتباس والتلخيص فلا نعلم عنهم شيئاً بعد، عسى أن يسعفنا مستقبل الأيام بالجديد في هذا الباب.

دون أن ننسى أيضاً الإشارة إلى التعاليق والطُّرر التي جاءت على هوامش بعض النسخ، ولعلّ أبرزها هو ما توصلنا إلى تحديد هوية صاحبه، وذلك بعد الفحص الدقيق للخطوط التي اشتهرت في مخطوطات وادي مزاب، وقد استعنت بأحد الخبراء المتمرّسين في فهرسة خزانات المخطوطات بمزاب، وبخاصة الأستاذ يحي بوراس الأكرم، إذ بواسطته عرفت بأنّ بعض التعاليق والطُّرر التي جاءت خصوصاً في هامش ن(ث) هي من وضع الشيخ ضياء الدين عبد العزيز الثميني مؤلف كتاب النيل وأحد العماء الثابتين في المعقول والمنقول، كما أنه لم يستبعد الأستاذ يحي بوراس فرضية أن يكون الشيخ الثميني قد قابل ن(ث) بالأصل أي ن(أ)، وذلك بمقارنة الخطوط وبما توفر بين يديه من الأدلة المادية في المخطوطتين[48].

48 – لقد اجتمعت بالأستاذ يحي بوراس في لقاءات عدة، عاينت فيها برفقته النسخ المخطوطة لحاشية الجربي، وقد حباه الله تعالى دراية وقدرة في التعرف على خطوط المؤلفين والنسّاخ

وستظل الأبحاث قائمة من أجل التعرف أكثر وتوثيق المزيد في هذا الشأن، كما أنّ النظر في تواريخ تملك النسخ قد يفيد في معرفة بعض أسباب وأوان انتقال هذا المخطوط النفيس بين مختلف الأمصار الإسلامية قديماً وحديثاً.

إنّ أهمية حاشية الجربي تكمن في قيمتها التاريخية والأدبية، وبالتخصص في علم البلاغة العربية، ولعل كون المؤلف في فترة زمنية مغمورة كان من أسبابه غفلة المؤلفين عن ذكر آثاره وتتبع نشاطه وأعماله؛ لتظل تلك الفترة التاريخية بحاجة إلى مزيد من العناية في البحث والدراسة، وتلحّ في استكشاف ما ظلّ مغموراً بها من كتب الأدب وعلوم اللغة المتنوعة، وستظل تلك الآثار مغمورة بالرغم من حركة العلماء المغاربة في حواضر المشرق وبخاصة في مصر، ممن تخصصوا في علوم اللغة العربية وساهموا بإبداعاتهم في تنشيط الساحة الثقافية والفكرية في مصر وتونس والجزائر والمغرب خصوصاً، ووصلت آثارهم إلى أبرز بلدان أوربا الشرقية في أيام حكم العثمانيين لها.

مصادر حاشية الجربي :

اعتمد سليمان الجربي في وضع حاشيته على مصادر ومراجع عدة، وقد أثرت مادة الكتاب وغذّت فصوله وأبوابه، ففي علوم القرآن والعقل نجد آراء الزمخشري من كتبه "الكشاف" و"الفائق"، والذي استوعب في كتابه الأول "الكشاف" كل ما كتبه عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار

ونسبتها إلى أصحابها، وذلك من كثرة احتكاكه بالمخطوطات وتمرّسه الطويل في فهرسة خزانات مخطوطات وادي مزاب، وقد كان آخر لقاء جمعني به وسجلت فيه هذه الملاحظات بتاريخ: لإثنين 24 رمضان المعظم 1433هـ الموافق لـ 13 أوت/أغسطس 2012م، بمكتبة دار عشيرة آت فضل ببني يزجن، وقد كان حينها بصدد إعادة فهرسة خزانة مخطوطاتها؛ أما فهرسها الأوّلي فقد وضع في التسعينيات من القرن الماضي.

البلاغة"، وتشبع بروحه واتجاهه البلاغي، وفي البلاغة: سعد الدين التفتازاني (ت:792ه)، في "شرحه المختصر على التلخيص"، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت:474هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وأبو يعقوب السَّكاكي (ت:626هـ) في كتابه "مفتاح العلوم"، والخطيب القزويني (ت:739ه) في كتابيه "التلخيص في علوم البلاغة" و"الإيضاح في علوم البلاغة"، وكذا أخذ عن محمد بن مظفر الخلخالي (ت:745هـ) في كتابه "مفتاح التلخيص" وهو شرح لكتاب القزويني "التلخيص في علوم البلاغة"، وفخر الدين الرازي (606هـ) في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"، وكذا قطب الدين الشيرازي (ت:710ه) في شرحه "لمفتاح العلوم" للسكاكي، وفي النحو: بكتاب "تمهيد القواعد" للعلامة ناظر الجيش (ت:778هـ)، وشرحه "تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد" لإمام النحاة ابن مالك، وفي الأصول: ابن الحاجب (ت:646هـ) صاحب "الكافية" و"الشافية"، والعكبري(ت:616هـ) في كتابه "اللُّباب في علل البناء والإعراب"، بالإضافة إلى تضمين الكثير من آراء البصريين والكوفيين، وقد كان بصريّ الاتجاه فيما يبدو عند الحديث عنهم ووصفه إياهم بالقول: "عند أصحابنا البصريين"، ولم يخلُ كتابه من الاطلاع على آراء علماء السنة الأشاعرة وكذا المعتزلة ومنهم إبراهيم النظَّام والزمخشري، انتهاءً بالمعاجم وبخاصة "الصِّحاح" لإسماعيل بن حماد الجوهري (ت:393هـ)، بالإضافة إلى كتب الحديث والشعر والأمثال...

حاصله أنَّ الشيخ سليمان الجربي مع كثرة مصادر ومراجع كتابه استطاع أن يستوعبها بثقافته الواسعة وأن يستفيد منها بكل دقة ومهارة، وهو ما يجده القارئ في فصول الكتاب وأبوابه.

أبرز الخصائص الفنّية في حاشية الجربي :

قد ينظر بعض الدارسين والنقاد إلى أنَّ التلخيص والحواشي عمل مكرّر يقود إلى ركود العلم وجموده، ويترتّب عليه فتور همم الدارسين في البحث عن الجديد، وهو الأمر الذي انتقده ابن خلدون بشدّة وعدّه منهجاً مخلاً بالتعليم في العصور المتأخرة[49]، ولكن يجب أن ينظرُ إلى التلخيص والحواشي أيضاً على أنه نوعٌ من تيسير العلم لتقديمه إلى الدارسين في كلِّ عصر، وقد يلام أولئك المُلخِّصون على أسلوبهم الجاف لغلبة العُجمة وتأثير علم الكلام عليهم، إلاَّ أنه يبدو بأنّ الذوق الأدبي في عصرهم كان ميّالاً إلى هذا النوع من الأسلوب، لذلك ينبغي ألاّ نحاسب القدماء بمقاييسنا العصرية، فروحنا الأدبية قد طرأ عليها تغيير كبير في الرؤى والأساليب والمضامين الفكرية؛ لذا أحسب أنَّ حاشية الشيخ سليمان الجربي على مختصر المعاني قد اتَّسمت بخصائص جعلتها تشتهر وتنتشر في عصرها وتسافر إلى عديد الأمصار الإسلامية والعربية، وإجمالاً يمكن القول بأنَّ هذه الحاشية قد تميزت بتيسير البلاغة لطالبيها، والتنويع في الشواهد وتحليل الأمثلة، والتحليل المنطقي، وتنظيم المادة البلاغية، كما أفاد الجربي أيضاً من معرفته العميقة بعلمي المنطق والكلام وعلم الأصول في وضع منهجٍ متميّزٍ في الترتيب، إذ نوّع الشواهد القرآنية والشعرية وقدّم شروحاً وتحاليل منطقية على القضايا المستشكلة، وبذلك صار منهجه متَّسقاً تماماً مع غايته في تيسير البلاغة، وقد ظهر هنا جلياً أثر الإفادة الموسوعية من العلوم التي تتصل بالبلاغة.

خلاصـــــة :

لقد بالغ بعض الباحثين عندما عابوا على الفترات التاريخية المتأخرة بأنها عصر الشروح والحواشي، وأنه شابها الحشو والتكرار وجمود القريحة...إلخ، غير أنَّ المؤكد بأنَّ كثرتها في عصر الشيخ سليمان الجربي لم يكن إلاَّ وليد "الأمانة العلمية"،

49 – عبد الرحمن بن خلدون، المقدّمة، ص 413، 414.

وحرصاً من أولئك المؤلفين على بقاء الأصول صافية كما هي، ومنسوبة إلى أصحابها، واحترام ما جادت به قرائح السابقين، ولعله جدير بالذكر أيضاً هو أنَّ هذه الشروح تتمتع بالأصالة العلمية، إذ قد يفوق شرحٌ أصلاً، وربما فاقت أيضاَ حاشية شرحاً.

وقد كان من أهداف دراستي لحاشية الجربي: إبراز شخصية هذا العالم الفذ وإظهارها؛ حيث أنه لم يتناولها باحث بالدراسة المستفيضة والمتأنية من قبلُ، ولتتضح لنا كل جوانب شخصيته العلمية والأدبية.

إذ لم يكن الجربي مجرد شارح وناقل لما قاله البلاغيون، بل تبيّن أنه ذو شخصية مستقلة ومتميزة، وقد ظهر ذلك في توجيهاته وردوده على بعض آراء التفتازاني وعبد القاهر الجرجاني والزمخشري والسَّكاكي والقزويني، فكان يأخذ ما يراه واجباً ويعدل عما يراه بحاجة إلى تعديل وقد يخالف ما لا يعجبه وما لا يرتضيه، كما رأيت منه التفاتات ذكية تنم عن ذوق أدبي واهتمام بمواطن الجمال، وإشارات ذوقية يمكن للقارئ المتأني أن يجمعها ويستخرجها.

كما تبين استخدامه للمنطق والفلسفة لعرض القضايا البلاغية وتبسيطها، ويعود ذلك إلى ثقافته المتعمقة فيهما، ولم يكن في ذلك متميزاً بل جارى سابقيه فحافظ على العلم الذي اكتسبه وسعى لأدائه بأمانة.

وقد أكثر الجربي من الاستشهاد بالآيات القرآنية والنصوص الشعرية، كما تجلى اعتماده على آراء عبد القاهر في عرض القضايا البلاغية وفي بيان الصلة القوية بين المدرسة الأدبية والمدرسة الكلامية في البلاغة، ولم يكن يتعصب لرأي من الآراء وإنما كان يحاول التوفيق بينها، وقد يذكر الرأيين كما هما إنصافاً لصاحبهما...

وإني آمل أن أكون قد أزلت بعض الغموض الذي اكتنف هذه الشخصية، إذ لم يهتم أحد بدراستها دراسة متأنية مستفيضة تكشف لنا اللثام، وتظهر مكانة الرجل

العلمية، وأن يكون هذا العمل مشاركة في إحياء التراث العربي، وإخراج هذا الأثر البلاغي المغربي من بين ركام الأيام ورطوبة خزانات المخطوطات المعتقة، حتى يتحقق النفع وتعم الفائدة، وبهذا يتجلى وفاء الخلف للسلف، وتستبين الروابط الفكرية بين اللاحقين والسابقين.

ملحـــــق:



نفس الحاشية، نسخة الخزانة الحسنية بالرباط، وهي بخط مغربي.

قائمة بأهم المصادر والمراجع :

– سيمان بن عبد الرحمن المدني السمومي الجربي، حاشية على مختصر التفتازاني، نسخ مخطوطة بحوزة الباحث.

[2]– سعيد بن عيي بن حمزة تعاريت، رسالة في تراجم عماء الجزيرة، (مخ).

[3] – امحمد بن يوسف أطفيَّش، ربيع البديع، مكتبة القطب، بني يزجن، (مخ).

4 – فهرس مخطوطات خزانة آت افضل ببني يسجن، جمعية التراث، غرداية، الجزائر.

5 – فهرس مخطوطات الخزانة العامة، قسم التراث والمكتبة، مؤسسة الشيخ عمي سعيد، غرداية.

6 – فهرس مخطوطات، خزانة آل يدّر ببني يسجن.

7 – فهرس خزانة مخطوطات دار التلاميذ، مؤسسة الشيخ عمّي سعيد، غرداية – الجزائر.

8 – معجم أعلام الإباضية، لجنة من الباحثين، نشر جمعية التراث غرداية، ط1، 1999.

9 – سليمان الجربي، شرح على متن إيساغوجي في المنطق، المبطعة التونسية، تونس، ط1، 1347هـ.

10 – مصطفى ابن ادرسيو، فهرسة المخطوطات والمكتبات في وادي ميزاب، مجلة الحياة القرارة، عدد 12، أكتوبر 2008.

11 – بشير الحاج موسى، نحو دراسة حياة وآثار الشيخ سعيد بن علي الجربي، بحث مرقون، مكتبة الشيخ عمي سعيد غرداية.

12 – مصطفى حمودة، تحقيق شرح تلخيص المفتاح، ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1999.

13 – بدر الدين القرافي، توشيح الدّيباج وحلية الابتهاج، تحقيق أحمد الشتيوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1983.

14 – أبو إسحاق إبراهيم أطفيَّش الجزائري، مقدمة التوحيد وشروحها لأحمد بن سعيد الشمَّاخي، القاهرة، ط1، 1353هـ.

15–امحمد بن يوسف أطفيَّش،كشف الكُرب،نشر وزارة التراث القومي والثقافة،سلطنة عُمان، ط1، 1985.

16- محمد خير رمضان يوسف، المكثرون من التصنيف في القديم والحديث،دار ابن حزم، بيروت،ط1، 2000

17 – يحي بن بهون حاج امحمد، رحلة القُطب، طبع العالمية للخدمات الطباعية، الجزائر، ط1، 2007.

18 – يوسف بن بكير الحاج سعيد، تاريخ بني ميزاب، نشر وزارة الثقافة، الجزائر، ط2، 2007.

19 – خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط11، 1995.

20 امحمد بن يوسف أطفيَّش، شرح النيل وشفاء العليل، مكتبة الإرشاد جدّة، ط3، 1985.

21 - رجب محمد عبد الحليم، الإباضية في مصر والمغرب وعلاقتهم بإباضية عُمان والبصرة، مطابع النهضة، عُمان، 1990.

22 عبد الله محمد الحبشي، جامع الشروح والحواشي؛ طبع المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2004.

23 - صلاح الدين المنجّد، قواعد تحقيق المخطوطات، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط7، 1987.

24 - نوري حمودي القيسي وسامي مكي العاني، منهج تحقيق النصوص ونشرها، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1975.

25 - محمد عمر حمادة، موسوعة أعلام فلسطين في القرن العشرين، سوريا، ط1، 2000.



الصورة الوصفية والغرض في معلقة زهير بن أبي سلمى

الدكتور عبد الكريم محمد حسين – كلية الآداب – جامعة دمشق

إذا كانت الصورة شكلاً أو هيئة، أو وصفاً أو ميلاً وانتظاماً، فإن الصورة الوصفية حال خاصة من بين أنواع الصور لقيام بنائها بالوصف أداة لحدوثها، وقد ذمها د.نعيم اليافي[1]، وهي أساس الصور في الشعر؛ لأن الشعر لغة تصف لا آلة تصور، ومن باب الوصف تُذكر الصورُ على أنها منبتة من الزمن، أو من قيده بلواحق تخص طرفاً من أطراف الصورة إذا كانت مركبة.

والصور الوصفية تأتي من ينابيع الذاكرة التي اختزنتها فلما اشتاقت إليها أخرجتها حية بالحركة النفسية والعقلية والقدرة على تخيل أبعادها الحسية تارةً أخرى بعد أن زالت وتلاشت من الوجود. وإذا كانت الصورة تخيلية قامت المخيلة بشدها إلى طرف حسي ليرتقي المتلقي من الـمُحَسِّ إلى المجرد على تناسبٍ بين العناصر يشد بعضها إلى بعضٍ؛ يبديها بُنيةً واحدة متلاحمة، فتكون موضعاً لغزارة المعاني والإيجاز في التكوين، وكثرة وجوه التأويل لتعدد جهاتها.

وإن كانت الصورة بالصفة فإنها لا تخلو من شكل أو هيئة أو ميل أو انحراف؛ لأن الحسي فيها لابد له من ذلك، ولأن الجانب غير الحسي الساكن فيها أو المرتبط بها لابد له من إعمال العقل لإدراكه، وهو جوهر يسمى معنى عقلياً أو انفعالياً محاطاً بثياب حسية تشف عنه لكل ذي بصيرة، ولا يحتجب إلا على من اعتلّتْ ضوابطه الحسية، وتغلبت الأهواء على تحريف تأويله.

---

[1] انظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983م: : 26

وتُخِيِّرَتْ معلقة زهير لكثرة أقوال النقاد فيها، ولولا غنى القصيدة ما تزاحمت عليها الأقلامُ، ولا دخلها القلم من باب الصورة الوصفية وفق هذه الرؤية وكان قبل ذلك موصداً، لم يتناوله أحد من قبل، ولأن الصورة الوصفية تسوِّغ اختلاف الباحثين في فهمها، والدخول في دراستها يشبه دراسة المتشابه في القرآن مما يقبل تعدد جهات التأويل وسبل الاختلاف.

ومنهج الدراسة يقوم على تحديد الصور الوصفية في المعلقة وتصنيفها إلى أنواع، وبيان ارتباطها بغرض القصيدة(التنفير من الحرب، ومدح الساعيين بالصلح والراضين به) ولا توجب الخطة جلب آراء دارسيها من المعاصرين دراسة عارضة، اجتناباً للإطالة، واكتفاء ببحث مطول يتناول آراءهم في المعلقة منهجاً وأجزاءً، وصوراً وأبياتاً.

وتقوم الخطة على إثبات النص، وتقسيمه مقاطعَ ابتغاء رصد الصور في المقطع وتسهيلاً لتصنيفها، والدقة في حصرها ومعالجتها، بغية ملاحظة علاقة الصور بالغرض، وعلاقتها بالمقطع القاطنة فيه، وتخطيه بعدئذ إلى غرض القصيدة، ونتائج البحث في آخر المقال. وهذه الخطة توجب شيئاً من التكرار، وتدعو إلى الموازنة بين تناسب الصور في المقاطع وتباينها تباين اختلاف أو تباين تضاد، وملاحظة علاقة الصور المحمولة بغلاف الحكمة بالماضي والمستقبل، وموافقتها غرض الشاعر أو مخالفتها له.

فن القصيدة:

المراد بموضوع القصيدة الفن الشعري الذي تنتمي إليه ليكون الغرض من الصور قريناً بغرض الشاعر، وقد تلتبس المناسبة بالغرض، لأنها توضحه، وتؤرخ له من

جهة أخرى، وفي سياق حديث أبي الفرج الأصفهاني(-356هـ) عن نسب زهير وأخباره أخذ يقول: ((وقصيدة زهير هذه، أعني[1]:

أَمِنْ أُمِّ أَوفى دِمنةٌ لم تكلَّمِ

قالها زهير في قتل وردِ بن حابس العبسي هرمَ بن ضمضم المري الذي يقول فيه عنترة وفي أخيه[2]:

ولقد خَشِيتُ بأن أموتَ وَلَمْ تَدُر

للحَربِ دائرةٌ على ابني ضَمضَمِ

ويمدح بها هرم بن سنان والحارث بن عوف بن سعد بن ذبيان المريين؛ لأنهما احتملا ديته في مالهما؛ وذلك قول زهير[3]:

سعى ساعيا غيظ بن مرة بعدما تَبَزَّلَ ما بين العشيرةِ بالدَّمِ

يعني بني غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان.))[4]

قول أبي الفرج: (قالها في قتل ورد بن حابس العبسي) يوهم أنها في رثاء القتيل لكنها في ذم غدرة هرم بن ضمضم المري، واحترس من هذا الفهم الإيحائي بتوكيده غرض القصيدة بمدح هرم بن سنان والحارث بن عوف المريين، وأكد الخبر بقول جاء في شعر عنترة العبسي الذي يتمنى ألا يموت قبل الانتقام من ذوي الغدرة.

---

[1] شرح شعر زهير بن أبي سُلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: د.فخر الدين قباوة. بيروت منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، 1402هـ-1982م: 16

[2] ديو ن عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد المولوي، بيروت ودمشق-المكتب الإسلامي، ط2، 1403هـ-1983م: 221

[3] - شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 23

[4] الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، بيروت دار إحياء التراث العربي، [مصورة عن دار الكتب المصرية]: 293/10

والقصيدة عند أبي عبيدة: ((وهي أول قصيدة مدح بها هرماً. ثم تابع ذلك بعد.))[1] فهذه أول قصيدة في مدح هرم بن سنان. وهذا يشير إلى أن الإبداع العالي في الفن قد يقع للشاعر في أول الطريق ثم يقاس بنظائره أو ما يكون دونه، وليس من المحتم أن يكون نمو الإبداع تاريخياً، بمعنى أن قصيدة اليوم خير من قصيدة الأمس، وهذا لا يمنع أن يطمح الشاعر إلى رتبة أعلى. فالقصيدة جاءت بمناسبة غدرة ابني ضمضم، وتحمل الرجلين: هرم بن سنان والحارث بن عوف ديات القتلى فكان المديح متجهاً بالشاعر إلى جهات عدة يأتي بيانها في كلام ابن القيرواني عند الحديث على قيمة القصيدة.

قيمة شعر زهير عند القدماء:

لا ريب في أن معلقة زهير تؤلف دالةً على شعرية شعره جامعةً أهم نعوتِ أسلوبه في بناء الصورة، وقد بَيَّنَ قيمتها عالمان قديمان: أما الأول فابن شرف القيرواني(- 390هـ) الذي قال على لسان الجني أبي الريان: ((وأما زهيرٌ فأيُّ زُهيرٍ بينَ لهواتِ زُهيرٍ، حِكَمُ فارسٍ ومقاماتُ الفوارسِ ومواعظُ الزُّهَّادِ ومُعتَبَرَاتُ العُبَّادِ، ومَدحٌ يُكسِبُ الفخارَ، ويبقى بقاءَ الأعصارِ، ومُعاتباتٌ مَرَّةً تَحْسُنُ، ومَرَّةً تَخشُنُ، وتارةً تكونُ هَجواً وطوراً تكادُ تعودُ شكراً))2 ففي هذا الخبر أسند ابن شرف القيرواني أحكامه النقدية إلى جني يريد بذلك أن النقاد يعجزون عن الوصول إلى هذه الأحكام المستنبطة من موقع الشاعر المزني وموقفه من المجتمع القبلي الذي يحيا فيه، والشعر مرآة ذلك الموقف، ومعلقته دليل على صحة قول الناقد.

---

[1] – الأغاني: 10/ 293

[2] – وسائل الانتقاد(في نقد الشعر والشعراء) لابن شرف القيرواني، تحقيق العلامة حسن حسني عبد لوهب، بيروت-دار الكتاب الجديد، ط1، 1404هـ-1983م: 25

وإذا نسبوا الأحكام إلى الجن فقد أشاروا إلى دقتها وعمق نفوذها في جسم العمل الإبداعي، والوصول إلى الخفي من النص حيث يعجز البشر، ويقدر على ذلك عفاريت الجن الذين يرون من المكان والزمان والأحوال ما لا يراه الناس.

وتخير التورية باستخدام اسم الشاعر بقوله: (وأما زهير فأيّ زهير بين لهوات زهير) فلفظ (زهير) الأول اسم العلم على الشاعر، والثاني اسم زهر بري، والثالث اسم من أسماء الأسد. فزهير يغير كالأسد إذا كانت المعركة لا تحتاج نفيراً من الرجال، وآية ذلك شعره، وأدله على ذلك معلقته التي أطلق فيها حِكَماً تدل على شجاعته في فضح الشر في حياة أبناء البوادي، ولا يقدر على البوح بها إلا شاعر فارس إذا لم تغفل عن حقيقة أنه مزني يعيش بين أخواله من غطفان، وهم عبس وذبيان، وحديثه مشتق من تجاربه وتجارب غيره في الحياة القبلية.

وفي المعلقة **مواعظ الزهاد** إذ يقول[1]:

فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللَّهَ ما في صُدُورِكُمْ
لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللَّهُ يَعْلَمِ

يُؤَخَّرْ فَيُوضَعْ في كِتابٍ فَيُدَّخَرْ
لِيَوْمِ الحِسابِ أو يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

التخويف بالله، والتخويف بعذابه لمن يكتم الغدر والمكيدة، وهو يعاهد بعهد قومه عى الصح، ويطوي الغدر تحت خاصرتيه أو إبطيه أي في نفسه، وفي هذا خطاب للمؤمنين الذين يدينون بدين إبراهيم عليه السلام(الإيمان بعلم الله بما في الصدور، والإيمان باليوم الآخر) وتعجيل العذاب في الدنيا لمن كان من يهود أو علم بإيمان فاستأنس به. فالوعظ مباشر من جهة دلالة صورة الأسرار التي تخفيها

[1] – شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 26 بخلاف

الصدور فإن كانت خافية على الناس فإنها لن تخفى على الله مما يوجب التهديد والوعيد لمن أضمر الشر في صدره من المتخاصمين في إشارة إلى ابني ضمضم. وجعل الله عز وجل الخيار في إيقاع العقوبة، فإن شاء عجلها لهم، وإن شاء أخرها عنهم إلى يوم القيامة.

وفيها **معتبرات العُبَّاد** في قوله[1]:

30.وَمَا الحَرْبُ إلاّ ما عَلِمتُمْ وَذُقْتُمُ
وَمَا هُوَ عَنْهَا بالحَديثِ الـمُرَجَّمِ

31.متى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوهَا ذَمِيْمَةً
وَتَضْرَ إذا ضَرّيتُمُوها فَتَضْرَمِ

32.فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِها
وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتجْ فَتُتْئِمِ

33.فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كَلُّهُمْ
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

34.فَتُغْلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا
قُرىً بِالعِراقِ مِنْ قَفِيْزٍ وَدِرْهَمِ

والعُبَّاد هم الذين يعتبرون بما أصابهم أو أصاب غيرهم ويتفكرون على نحو ما يبدي هذا الشعر من وجوب الاعتبار بما تثمره الحرب من آهات وويلات سيأتي شرحها أو تبصرها بدراسة الصورة الوصفية لها.

وفيها **مدح يكسب الفخار** يشير بهذا إلى قول زهير[1]:

[1] -شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 26

18.فَأَقْسَمْتُ بِالبيْتِ الذي طَافَ حَوْلَهُ
رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وجُرْهُمِ

19.يَميناً لَنِعْمَ السَّيِّدَانِ وُجِدْتُمَا
عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيْلٍ وَمُبْرَمِ

20.تَدَارَكْتُما عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَما
تَفَانَوْا وَدَقّوا بَيْنَهم عِطرَ مَنْشَمِ

21.وَقَد قُلتُما إنْ نُدرِكِ السّلْمَ واسِعاً
بِمَالٍ وَمَعْرُوْفٍ مِنَ الأمرِ نَسْلَمِ

22.فَأَصْبَحْتُمَا مِنْها على خَيرِ مَوْطِنٍ
بَعيدَيْنِ فيها مِنْ عُقُوقٍ وَمَأْثَمِ

23.عَظِيْمَين في عُليا مَعَدٍ هُدِيْتُمَا
وَمَنْ يَستَبِحْ كَنزاً مِنَ المَجْدِ يَعْظُمِ

24.وَأَصْبَحَ يَجري[2] فيهِمُ مِنْ تِلادِكُمْ
مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إفالٍ مُزَنَّمِ

25.تُعَفّى الكُلُومُ بالمئينَ فَأَصْبَحَتْ
يُنَجِّمُها مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ

26.يُنَجِّمُها قَومٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةً

---

[1] – شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 23

[2] – في بعض نسخ الجمهرة (يُحدى)

وَلَمْ يُهَرِيقوا بَيْنَهُمْ مِلءَ مِحْجَمِ

وهذه الصورة الوصفية للرجلين تجعلهما يفخران بما عملا في أيامهم وبين أقوامهم، وينبغي لهما أن يفخرا بما أضافه إليهما زهير بمديحه ولاسيما ما جاء بالمعلقة، وسيأتي بيانه في الدراسة.

وفيها **معاتبات** أشار إليها أبو الريان بقوله: (ومُعاتباتٌ مَرَّةً تَحْسُنُ، ومَرَّةً تَخشُنُ، وتارةً تكونُ هَجواً وطوراً تكادُ تعودُ شكرا) وهي ظاهرة في قول زهير[1]:

38.لَعَمْري لَنِعْمَ الحيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ

بما لا يُؤاتِيهِمْ حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

39.وكانَ طَوَى كَشحاً على مُسْتَكِنَّةٍ

فَلاَ هو أَبْدَاهَا وَلَمْ يَتَجَمْجَمِ

40.وَقَالَ: سَأَقضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتَقّي

عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرائِيَ مُلْجَمِ

41.فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بُيُوتاً كَثِيرَةً

لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

وسيأتي البرهان في دراسة الصورة الوصفية لابن ضمضم.

فابن شرف القيرواني وقف على القصيدة من أعماقها فكشف عن مقاصدها، ولو أنه تقدم بالحديث عن الشاعر وفروسيته في الشعر والمجتمع، فقد جعل ذلك مفتاحاً لمواقفه في المعلقة المجعولة بوابة من بوابات شعره.

---

[1] – شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 29

وأما الثعالبي(- 430هـ) فجمع خلاصة ما قاله العلماء في شعر زهير إذ قال: ((يقال: إنه أجمع الناس للكثير من المعاني في القليل من الألفاظ، وأبياته التي في آخر قصيدته التي أولها:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكلّمِ [بِحَوْمَانَةِ الدّرّاجِ فالْمُتَثَلَّمِ]

يشبه كلام الأنبياء وهي من أحكم حكم العرب، وما منها إلا غرة ودرة))[1] وفي موضع آخر جاء الخبر بصيغة أخرى جاء التعليق على هذا النحو: ((وهي غرة حكم العرب، ونهاية في الحسن والجودة تجري مجرى الأمثال الرائعة الرائقة، وهي[2]:

وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، فَيَبْخَلْ بِفَضلِهِ على قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوّاً صَدِيْقَهُ وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَه لم يُكَرَّمِ

ومَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظلِمِ النّاسَ يُظْلَمِ

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرِىءٍ مِنْ خَلَيْقَةٍ ولو خالها تخفى على الناس تُعلمِ

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يُضَرّسْ بأنيابٍ ويوطأْ بمنسم))[3]

فقوله(يقال) ليس على التشكيك فيما قيل، بل بناه للمجهول لكثرة قائليه استغناءً به عن الأسانيد وذكر العلماء الذين قالوا هذا القول على صور التعبير عن هذه الحقائق الثلاث التي أوجزها في كلامه، وهي:

1. أن زهيراً أجمع الناس للكثير من المعاني في القليل من الألفاظ، ومراده

---

[1] الإعجاز والإيجاز، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، بيروت-دار الرائد لعربي، ط2، 1403هـ-1983م: 137

[2] - شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 35

[3] خاص الخاص، لأبي منصور الثعالبي، بيروت منشورات دار مكتبة الحياة، [د.ت]: 96

الصور وكثرتها في شعره. وقوله: (أجمع الناس) محمول على وجهين: أحدهما: أنه أجمع الناس من الشعراء والبلغاء في الخطب والأمثال والوصايا وغيرها. والآخر: أنه أطبق الناس وأراد الشعراء على توكيد إخباره لمترددٍ أو شاك في الحكم، فكأنه يقول: لو كان الناس كلهم شعراء كان أجمعهم للمعاني براعة في إحكام الصور التي بناها، وإشارة إلى غزارة ظلالها أو معانيها، فهو يعرف كيف يبني الصورة، ويُعَيِّنُ لها الشكل والهيئة ودرجة الميل والنظام، مما يجعله بتلك المترلة التي تأتي في أشعار الشعراء الجاهليين من غير تحقيق هذه المزية.

2. أحضر المعلقة ليدل على أنها دليل على مذهب القائلين بافتنانه في التصوير، لكنه أثبت إضافةً تلزم المعلقة في الحكم على آخرها في أن هذه الحِكَمَ تشبه كلام الأنبياء من جهة بنائها ومرامها ومناسبتها لموقعها في القصيدة ومعالجة أحوال الناس، وهي من أحسن حِكَمِ العرب.

3. وختم الكلام بقوله: (وما منها إلا غرة ودرة) فجعل الهاء ملتبسة في مرجعها، فإن أعدتها على أبيات الحكمة فذاك وجه قوي لعودة الضمير إلى القريب، وإن شئت رددتها على معلقة زهير وهي أول الكلام النقدي، وقد حوت الصور الغراء في جبينها كالخيول الغراء، والدرر الثمينة المفتقرة إلى غواص صَنَاع كزهير بن أبي سلمى، فذاك وجه آخر يعود فيه الضمير على المعلقة وقد نسبت الأبيات إليها، وهو وجه ضعيف في سياق النص قوي في ميل النفس.

ولا ريب في أن هذه الآراء التي تحوط المعلقة تكشف عن علو قيمتها من الجهات المذكورة التي لا ينفك بعضها من بعض في التقويم الجمالي للصورة الوصفية فيها.

النص[1] وطريقة عرضه:

[1] – انظر: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق: د.محمد علي الهاشمي، دمشق–دار القلم، ط3، 1419هـ 1999م: 279/1

واضح أن منهج الدراسة وخطتها يمنعان من إثبات القصيدة في موضع واحد، لأن الصور تحدد وفق مواقعها من قوام القصيدة، ولو أن التذوق يقتضي الدارس استحضار النص لإدراك علاقة الصورة بجاراتها في المقاطع الأخرى، وعلاقاتها بمغزى واحد أو أكثر من مقاصد النص. وسيأتي منجَّماً وفق الحاجة التي أوجبته. وقد صح قول العرب أن لكل مقامٍ مقالاً يقتضيه، فأوجبت الخطة ما تقدم وفاءً لحقها.

الصور في المقطع الأول:

لابد من حضور القسم الأول من النص ليكون الكلام على حاضر يتقدم الدرس، ويغترف الدارس الصور بموادها منه، ويسعى إلى تحليلها وتذوقها في ضوء ما تقدم من شروط. وجاء القسم الأول من القصيدة في ستة أبيات استوفت من نفس الشاعر افتقاد أم أوفى وأيامها ومنازلها ورحيلها قبل الرحيل، ثم ملاحظة حال الديار بعد أن هجرها الناس صارت مرتعاً للأبقار الوحشية والغزلان، وذلك مبثوث في قوله:

-1-

[تبدل الأحوال]

1.أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلّمِ

بِحَوْمَانَةِ الدّرَاجِ فالمُتَثَلَّمِ

[ومنها ُخذت الأبيات وقام الدارس بتغيير ترتيب بعضها اقتضاء للنص، والقدماء كانو يفعلون ذلك] شرح شعر زهير بن أبي سُلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، بيروت–منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، 1402هـ-1982م: ، وشرح المعلقات لسبع، للإمام عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني(486هـ) تحقيق: محمد الفاضي، بيروت وصيدا–المكتبة العصرية، ط1، 1418هـ-1998م: 105 ومنتهى الطلب

2.ودارٌ لها بالرَّقْمَتَينِ كأنَّها
مَرَاجِعُ[1] وَشْيٍ[2] في نَواشِرِ مِعْصَمِ

3.بِهَا العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلفَةً وَأَطْلاؤُها يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ

4.وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عِشرينَ حِجَّةً فَلأْيَاً عَرَفْتُ الدّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

5.أثافيَّ سُفْعاً في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ
وَنُؤْياً كَجِذْمِ[3] الحَوضِ لم يَتَثَلَّمِ

6.فَلَمّا عَرَفْتُ الدّارَ قُلْتُ لِرَبْعِهَا
أَلاَ انْعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَا الرَّبْعُ واسْلَمِ

الصور الوصفية في الأبيات تجعل النص أربعة أقسام أساسية يمكن النظر إليها مرة عىى ظاهرها التعبيري، وأخرى على مستوى علاقتها بغرض النص: الأول افتقاد أم أوفى، والثاني تخيل سكان المكان بعد رحيلها، والثالث وقوف الشاعر بعد إبراز العين والآرام والالتفاف على التقسيم للعودة إلى أثر الافتقاد في منتصف الأبيات، والرابع تحية المكان تحية تبرز الشماتة في النفس لتحول المكان سكينةً لضعاف الحيوان المسالمة بعد ما كان لقوم أم أوفى قبل الحرب والخصام، وفيما يأتي دراسة هذه الأقسام:

---

[1] – الديوان: (مراجعُ)

[2] – في أكثر الروايات: (وشم)

[3] – في نسخة خطية للجمهرة(كَجُدِّ) والجُدُّ : البئر وسط الفلاة. وَكَمْ بالقَنانِ مِنْ مُحِلٍ وَمُحْرِمِ

الافتقاد: السؤال عن أم أوفى هو سؤال يعبر عن افتقاد الشاعر لها في الحاضر في أثناء وقوفه على المكان، وما كان من شأنها فإنه استحضار لتلك الأيام الجميلة بوجود أم أوفى. فلم يخبر الشاعر عن سؤاله –هو– عن أم أوفى بل سأل متعجباً من شكوى الدمن منها: بقوله: (أَمِنْ أُمِّ أوفى دمنة لم تكلَّمِ) فتساؤله يومئ إلى أمورٍ: العودة إلى الماضي، واستحضار صورة أم أوفى، وهي تتفقد أحواش المواشي، وكنى عن حركتها الدائبة بشكوى الدمن منها، فما من دمنة من دمن أم أوفى[1] إلا وهي تشكو منها، وهذه الصورة للمرأة الحاذقة برعاية بيتها ونظافة محيطه في البادية. وهذا وجه لتكلمها بلسان الحال إذا حمل الأمر على ظاهر الوصفية من جهة المؤثر القادم من الماضي.

ومن جهة أخرى ربما كانت الدمن تسأل الشاعر عندما مَرَّ بها في هذه المنطقة عن أم أوفى، وتساءل منكراً: هل بقيت دمنة من هذه الدمن لم تسألني عنها؟ أي لم تبق أي دمنة لم تسأل عنها. وحدد أماكن تلك الدمن التي مر بها في سيره(بحومانة الدراج فالمتثلم). فكان منبع السؤال ليس من المكان بل من الحال الأسطورية التي جعلت الشاعر يسمع أسئلة الشوق الداخلية إلى أم أوفى من الدمن نفسها، فمصدرها حال الشاعر مرة وحال المكان مرة أخرى، وقد خلا من أهله، فجعل ذاكرة المكان لا تنسى أم أوفى التي كانت تُقلِقُ الدمن بوجودها. ثم أشار أنه مر بدارها بالرَّقمتين(جنبتي الوادي)[2] لا أن هناك رقمتين لا رقمة المدينة ولا سواها بل هي موضع محدد بين الرقمتين، وهما حوض الوادي، والبدو يسكنون الوديان في

---

[1] نظر: جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي(321هـ) تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت–دار العلم للملايين، ط1، 1988م: 1313/3

[2] نظر: لصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد لغفور عطار، بيروت دار العلم للملايين، ط4، 1990م: (رقم)

الصيف والأعالي في الشتاء. ولا شك أن الدمن بالرقمتين شَكَت من أم أوفى في الذاكرة، ولا بد أنها سألت عنها بغيابها الطويل عن تلك الأماكن بلسان الحال، لكن الشاعر أراد ترك الدمن والإخبار عن أحوال تلك الدار، فَبَيَّنَ أنها قد جددت زينتها كما تجدد المرأة العجوز وشمها لتستعيد باستعادته أيام الشباب، وقد ولت لكن المحاولة متجددة بتجدد التوق إلى تلك الأيام أي الأحوال المصاحبة لها.

وهذا الجزء تضمن خمس صور موصوفة صراحة أو ضمناً هي: أم أوفى، والدمن، والأماكن، والدار، والحيوان. وكلها متعلقة بأم أوفى من جهة وبغرض القصيدة من جهة أخرى، مما يوجب العودة إليها ابتغاء النظر إلى علاقة كل منها بغرض من أغراض القصيدة.

أ- أم أوفى: لاريب في أنها كما تقول الأخبار: ((امرأة كانت لزهير فطلقها))[1] لكنها لم ترحل من نفسه ربما لأنها -كما تبدو بأوصافها- ربة بيت نظيفة إضافة إلى جمالها، ولعل ابن الأعرابي يوضح صورة العلاقة بين الشاعر وزوجه بقوله: ((أم أوفى التي ذكرها زهيرٌ في شعره كانت امرأته، فولدت منه أولاداً ماتوا، ثم تزوج بعد ذلك امرأةً أخرى، وهي أم ابنيه كعب وبجير؛ فغارت من ذلك وآذته، فطلقها، ثم ندم فقال فيها[2]:

لعمرك والخطوب مُغَيِّراتٌ وفي طول المعاشرة التقالي

لقد باليتُ مظعنَ أم أوفى ولكنْ أمُّ أوفى لا تبالي

فأما إذ نأيتِ فلا تَقُولي لذي صهرٍ أَذِلْتُ ولم تُذَالي

---

[1] الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني علي بن الحسين(356هـ) بيروت دار إحياء لترث لعربي[مصورة عن طبعة دار الكتب]: 287/10

[2] – شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 257

أَصَبتُ بَنِيَّ مِنكِ ونِلتِ مِنِّي   من اللَّذاتِ والحُلَلِ الغَوالي))[1]

فأم أوفى كما تبدو من الخبر والأبيات ولود لكن أولادها يموتون، فتزوج كبشة أم كعب وبجير، فغارت أم أوفى منها، وجرى بينها وبين زهير، ما يغضبها فطلبت الطلاق، فطلقها، وقد صور الشاعر ذلك بشعره إذ رَدَّ الطلاق إلى خطوب الدهر(مصائبه الجسام بفقد وُلدِهِ منها) وطول المعاشرة الزوجية التي تطفئ الأشواق، وتكسر الحواجز بين الزوجين فتنكسر المهابة، وتبدأ المباغضة بالكلام وتنتهي بالطلاق.

ويرى الشاعر مظعن أم أوفى من بيته في طريقها إلى بيت أهلها فيعن وفاءه لها بكراهية ذلك في نفسه، وتعلق باله بها، لكن أم أوفى لم تحفظ من طول المعاشرة إلا آخرها إذ وقعت المباغضة(التقالي). ثم يوصيها ألا تقول لذي قرابة أنها أكرهت على ما هي فيه، وهي تعلم الحقيقة في أنها لم تجبر على الطلاق.

ويشير إلى أسباب تعلقه بها ما أنجبته له من أولاد فكانت أمينة في حملهم ورعايتهم قبل أن يتخطفهم الموت، وكانت هي تصيب في عيشها معه من اللذات والثياب الفاخرة والزينة المصاحبة لها ما لم تصبه كثير من النساء عند أزواجهن.

فأم أوفى موصوفة بتلك الأوصاف، فتخير اسمها(أم أوفى) لتأتي الحق تاماً غير منقوص، ولا ينفع منها محض الوفاء فاعترف بفضلها أنها حملت أولاده ووضعتهم لكنها غفلت عن العشرة وما يتبعها من لذات اشتركا فيها في تلك الليالي، ولا تلك الحلل التي حملها إليها هدايا ود ومحبة. فأنزلها منزلة المنكر للمعروف، وأنزل نفسه منزلة الوفاء، فجعلها كمن ينكر الفضل وينساه، ولم يقل: إنها غادرة.

فاختيار اسمها يناسب حال ابن ضمضم الذي جحد نعمة السلم والصلح الذي يجعله أبناء البوادي سيد الأحكام، لكن ابن ضمضم انتقل إلى الغدر ومباشرة

[1] - الأغاني: 313/10

الضرب، و لم يقع من أم أوفى غدر أو ضرب، فلا ينبغي الخلط بين الأمرين. فـــ(أم أوفى) تسمية تناسب طب زهير المتخاصمين بوجوب الوفاء بالعهود. فصورتها الوصفية ترتبط بمرارة يجدها زهير أصابته برحيل أم أوفى وجحود السلم وقيمته في حياة عبس وذبيان الذين يعيش بينهم.

فالحسرة عى ما فات والمرارة مما جرى يسريان في مجاري عروقه سواء بسواء. فامتزج هم الشاعر وهم القبيلة، والتقت التجربتان في مرمى واحد عى ما بينهما من توافق وتباين يدركه ذوو البصيرة.

فالصورة الوصفية كصورة عبس وذبيان من جهة وصورة زهير وأم أوفى من جهة أخرى، قبيلَ الفراق وبعدَ الطلاق، والحنين والحسم بالعودة إلى أيام الوفاق جارٍ عند طرف دون طرف آخر مما يجعل المصيبة مستمرة.

ب- الدمن: جاءت في المطلع علامة من علامات الحس الدالة على الحيوانات الأليفة الغائبة غياب القبيبة عن وعيها لفتنة، وغياب أم أوفى عن زوجها، فهو يحاول إعادة تلك الأيام لاستقرار القبيلة كما كانوا يوم كانوا بهذه المنازل وتلك الأحوال من صلات الود والعشرة الطيبة..

فهو يبحث من خلال الدمن (البعر والسواد) عن آثار الحيوان لاستعادة تلك الأيام بحيوالها وأناسها وأحوالها على مستوى الفرد(زهير وأم أوفي) والقبيلة(عبس وذبيان) واستطاع أن يجد دار أم أوفى لكن أحوالها ظلت مستورة لم تظهر على سطح القصيدة ظهور الدمن والدار، و لم تطفح من القبيبة سوى هذه الدمن التي تدل عى تكدر الخواطر بينه وبين أم أوفى، وليس للأحقاد محل فيها، لأن الحب لا يمحى بين الزوجين مهما تكن الأسباب، وإلا ما سعى للصلح بينه وبينها.

وكذلك حال عبس وذبيان فهم أبناء عمومة لا يمكن لدمن الصدور أن تكون حقداً بل هي عارضة تزول بالصلح ولو استطالت أزمنة ورم الأنوف فيما بينهم،

ويرى أبناء البوادي مثل هذا الحرد منبعه مرض الأنف لا مرض القلب، وتأتي الدمن بمعنى الأحقاد إذا توارثت الثأرَ قبائل من أجذام مختلفة في غير هذه الحال بين عبس وذبيان.

فالدمن علامة على ما في دوافع إبداع القصيدة في الشاعر من التقاء الخاص بالعام، وتجد أن ابن ضمضم خرج على أصل من أصول المنازعات بين الأهل فجعلها كما لو كانت بين أجذام توارثت التباعد واللدد في الخصومة والثأر، فكانت الدمن عنده بمعنى الحقد دون العرف في مثل هذه التجربة.

وتراكم الدمن واجتماع السواد القليل على القليل أدى إلى (المزابل) ذوات الروائح الكريهة عىى مستوى تجربتي زهير وزوجه أم أوفى، وعبس وذبيان. فزهير جعل تجربته مع أم أوفى صورة مصغرة للحرب بين عبس وذبيان بغض النظر عن تفاهة أسباب الطلاق والحرب أو وجاهتها فإن المنبع الإبداعي يجعلهما متشابهين في أكثر من وجه.

ت- الأماكن: أراد زهير بن أبي سلمى التعلق بالمكان للربط بينه وبين أم أوفى، وهو لا يعلم وربما كان يعلم أن المكان قرينة من قرائن التذكر، وفي تعدد الأماكن تعدد للأوقات المشتركة، والأحوال المشتركة، بينه وبين أم أوفى على تفاوت في درجاتها كاختلاف الأماكن في تضاريسها، فهو من جهة يتذكر، ومن جهة أخرى يتقرب إلى أم أوفى مستعطفاً قلبها بما تقدم من أحوال جرت بينهما في تلك الأماكن التي انصرمت أيامها ولم تنقطع حلاوتها ومرارتها من النفس، على وفاء يشده إليها. ولعل تلك الأماكن كانت تجمع قبيلة عبس وذبيان قبل أن يدب الخلاف بينهما، فليس في القصيدة ما يدل على أن المحل كان سبباً لتفرق القبيلتين بل الحرب فرقتهما، فأبعدت كل منهما من الآخر فانصرف كل فريق إلى جهة، فكأنه بذكر هذه الأماكن يستعطف قلوب الفريقين للعودة إلى أحوالهما في تلك

الأيام الماضية وفي تلك الأماكن الظاهرة للعيون.

فثمة مستويان لرسالة الأماكن: الأول يخص الشاعر والثاني يخص المتخاصمين من عبس وذبيان. والشاعر بذكرها يحرك الذكريات لترق القلوب بتذكر أيام الصفاء وما فيها من تعاون في بناء الحياة، ومتعة في تذوق تعبها، ولذة في تذكر أفراحها؛ لأن الزمان والمكان أوعية لتجارب الإنسان، وخزائن لها يرجع إليها وقت الحاجة، وليس هناك وقت يستبد به الحنين من الأحوال المضادة لأيام الوصل بينه وبين أم أوفى، وبين عبس وذبيان.. فهل إذا تذكروا تلك الأيام والأماكن حنت أرواحهم إلى السلام والاطمئنان؟

ث- الدار: الإشارة إلى الدار لا ينفي وجود بيوت الشعر لكن الدار تدل على حزونة الأماكن، والمزاوجة بين بيوت الشعر ودار الحجر، وهي تشير إلى صعوبة الشتاء، وشدة الحاجة إلى الديار التي لا تقتلعها الريح ولا يجرفها السيل في الشتاء أو الربيع، واستدارة الدار أي خلوها من الزوايا الحادة والقائمة تجعل الالتفاف فيها بين الناس حول مواقد النار فيها أو مراقدها ضرورة توجب السكينة والالتحام بين أفراد الأسرة ولا سيما الزوجان.. واستدارة الدار تعبر عن الالتفاف على الأيام والالتفاف إلى أيام الاجتماع التي كانت فيها الدار مأوى يجمع أفراد الأسرة ولا يفرقها، وقد جعلها بالرقتمين على معنى البينية لا على جهة التعدد مرة هنا ومرة هناك، وربما كانت الدار على مقربة من دفة الوادي طلباً للسلامة من الغرق، وربما كان الوادي من أودية الجبال فتكون الدار على جنب الجبل من طرف وعى أول وهدة الوادي من طرف آخر.. طلباً للنجاة من السيول الجارفة. وفي الدار معان للسكينة والستر والاطمئنان، وهي باقية هناك في تلك الدار حفظتها الدار وضيعها الناس..

فتلك دار أم أوفى واحدة من دور عبس وذبيان قبل أن تفترق القبيلتان.. فما أقرب الدار من المكان والإنسان والحيوان!! وما أدلها على غرض الشاعر من الدعوة إلى هجر الحرب والعودة إلى أيام الاطمئنان! على ما في الدار من الحضارة والعمران.

ج- الحيوان: حضر إلى ديار أم أوفى نوعان من الحيوان(الأبقار الوحشية، والغزلان البيض) لقوله: (بِهَا العِينُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلفَةً) وتخير اسم العين للأبقار؛ لأنها تملأ العين –إذا تعديتَ الاسمَ إلى الصفة- والآرام دون تسمية الغزلان ليدل عل ألوانها، والعرب تذكر البقر الوحشي للإشارة إلى جمال العين، وتتخير الغزلان لطول الأعناق، وهي تستحب هاتين الصفتين، فإذا أضيف تعدد ألوان الأبقار، وبياض لون الغزلان، وتوفر الأعشاب التي تناسب كل نوع منها خرجت إلى أن الديار اغتنت بالحيوان بعد جلوة أهلها من عبس وذبيان، وأن طول مدة الهجران أدى إلى تناسلها: (وأطلاؤها ينهضن من كل مجثم) ويلفت النظر تعدد مجاثم أبناء الغزلان التي تجثم قرب أمهاتها. ومما وصفت به العين والآرام (يمشين خلفة) بمعنى تتقدم الأبقار وتتبعها الآرام أي: ((فوجاً بعد فوج واحداً بعد واحد))[1] لولا قول الشاعر (ينهضن من كل مجثم) فجعل مشيها في الديار لا إليها، فاختلف العماء في مراده فقيل(خلفة) متخالفات أي ((تذهب هذه وتجيء هذه))[2] وقيل: ((مختنفات في أنها ضربان في ألوانها وهيئتها))[3] فاستعراض هذه الصفات مجتمعة أو متفرقة تجعل الصفة حية للأبقار والآرام في مشيتها وتكاثرها. وبرع الشاعر في عرض مشهدين: مشهد الأمهات الماشيات على تخالف في الذهاب والإياب أو التتابع أفواجاً يدل

---

[1] – جمهرة اللغة: 616/1(خفل)

[2] – الصحاح: 1355/4(خلف)

[3] تهذيب لغة، لأبي منصور الأزهري(370هـ)تحقيق: د.عبد السلام سرحان، لقاهرة لدار المصرية للتأليف والترجمة، 1384هـ 1964م: 399/7(خلف)

عىى الامتلاء والشبع والرغبة في الحركة، وكلها في هذا المشهد يتحول الشاعر إلى أطلائها((الولد الصغير من كل شيء))[1] وإن كنت أرجح أن هذا اللفظ يطلق عىى أولاد الظباء دون الأبقار، ومواسم الولادة بين الأبقار والغزلان مختلفة، والاختلاط عىى هذا النحو ضرب من التخيل، لأن الغزلان تجفل من الأبقار تدانيها ولا تخالطها تخاف من قرونها ومزاحمتها..لكنهما مشهدان: مشهد للكبار (يمشين خلفة) وآخر لصغار(ينهضن من كل مجثم) إيحاء بالضحى من النهار، مما يعطي المشهدين جمالية تمتع النفس وتفتح الرغبة على الحياة.

وغرض هذه الصور الوصفية للحيوان أنها صارت في ديار أم أوفى، والأمان يلف المكان ويشمل كبار الحيوان وصغاره، فلا خوف من عدوان ضار ولا مفترس ولا صياد من الناس. وهذا المشهد الموصوف قبالة صورة الناس الذين حرموا المتعة من هذه الأماكن فهجروها بالحروب والعداوة، فاختل سلام الأسرة(زهير وأم أوفى) واختل سلام القبيلة(عبس وذبيان) وتم السلام لضعاف الحيوان من آكلات العشب(البقر والآرام).

وأبدت اللوحات الموصوفة صورة الشاعر، وقد وقف على دار أم أوفى بعد عشرين سنة من هجرها، يبحث فيها عن بقايا أم أوفى في الدمن والأثافي يسترجع صورتها وهي تخبز وتطبخ على الأثافي، وهي تجوب حول البيت تطأ بأقدامها الدمن فتشكو منها، ومن دأبها وسعيها، وبعد وقت ومشقة عرف الدار، وما بحث عنها إلا ليستحضر أم أوفى وأيامها، فلما عرف الدار استحضر (ربعها/أهلها) وقال لربع (المكان) وهو يريد أهله(ألا انعم صباحاً أيها الربع واسلم) فدعا له بطول الخير العميم ودعا له بالسلامة من البلى، فحياه تحية الإقبال، وهو يريد تحية الانصراف

---

[1] العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم لسامرائي، إيران، قم-منشورات دار الهجرة، ط1، 1405هـ: 7/ 452 (طلى)

فجمع في التحية الدعاء للإقبال والتوديع معاً. ولا ريب في أنه حيَّا المكان أول وصوله لكنه مِفَنٌ جعل التحية في آخر المقطع الشعري ليستغني بتحية الوداع عن تحية الإقبال. والحق أن التحية للمكان وأهله فيها شماتة خفية بالراحلين عنه ممن تركوه لىحيوان، بسبب العداوة والثأر، فهو يبارك للحيوان إقامته تعريضاً بذوي العقول الذين هجروه.

في هذه الصور الوصفية خلا المكان للحيوان والدمن المستجدة، وخلا من الإنسان، فأين ذهب أهل المكان لعلهم ارتحلوا وتفرقوا بعد الرحيل، وبعد الخصام، وأخذ يطب بعضهم بعضاً بالثأر..فحكيم العرب يدعوهم إلى السلام وإلى ديار أم أوفى حيث كان الالتئام والحب لعلهم يحنون مثله إلى تلك الأيام. وهذا ما يرشح الانتقال من فراق أم أوفى إلى فراق نساء عبس وذبيان، وقد ارتحلن إلى المجهول أو الوديان حيث يختبئ الضعفاء. فما تلك الصور الوصفية للظعائن؟ وما علاقتها بغرض القصيدة(التنفير من الحرب والدعوة إلى السلام)؟!!

2–صور الظعائن:

لا ريب في أن مشهد الظعائن جزء من موضوع القصيدة، وقيمته رمزية مكثفة موضوعة لخدمة غرض القصيدة، فلها بعدان: أحدهما يشتبك بالحياة والآخر ينبثق من الفن الإبداعي الذي تعبده زهير وأفرغ مجهوده فيه، وهو الشعر. فما صور الظعائن؟ وما علاقتها بغرض الشاعر؟ وللإجابة عن التساؤلات يمكن عرض ما قاله الشاعر أولاً ثم التولي إلى الصور فيها على ما رُسِمَ من قبل.

-2-

[تَبَصُّرُ الظَّعائن]

7.تَبَصَّرْ خَليلي هَلْ تَرَى مِنْ ظَعَائِنٍ

تَحَمَّلْنَ بالعَلياءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُمِ

8. عَلَوْنَ بِأَنْماطٍ عِتاقٍ وَكِلَّةٍ
وِرَادٍ حَواشِيهَا مُشاكِهَةِ الدّمِ

9. وَفيهِنَّ مَلْهىً لِلَّطيفِ وَمَنظَرٌ
أَنيْقٌ لِعَينِ النَّاظِرِ المُتَوَسِّمِ[1]

10. ظَهَرْنَ مِنَ السُّوبانِ ثُمّ جَزَعْنَهُ
عَلى كلِّ قَينِيٍ قَشيبٍ ومُفْأَمِ[2]

11. وَوَرّكْنَ في السّوبانِ يَعلُونَ مَتْنَهُ
عَلَيهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المُتَنَعّمِ[3]

-3-

[حكاية الظعائن]

12. بَكَرْنَ بُكُوراً واستَحَرْنَ بِسُحْرَةٍ
فَهُنَّ وَوادي الرسِّ كاليَدِ للفَمِ[4]

13. جَعَلْنَ القَنَانَ عَنْ يَمينٍ وحَزْنَهُ
وَكَمْ بالقَنانِ مِنْ مُحِلٍ وَمُحْرِمِ[1]

14. كَأَنَّ فُتَاتَ العِهْنِ في كلِّ مَنْزِلٍ

---

1 البيت رقم: 9 في الديوان. وفي نسخة أخرى نسخة البجاوي رقم 11، وترتيبه هنا من نسخة أخرى

2 البيت رقم: 14 في الديوان، وفي نسختنا رقم البيت(12)

3 رقم البيت في نسختنا (14)

4 البيت في نسختنا رقم(10)

نَزَلْنَ بِهِ حَبُّ الفَنَا لم يُحَطَّمِ

15.فَلَمّا وَرَدْنَ الماءَ زُرْقاً جِمامُهُ

وَضَعْنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ

في هذا الجزء من القصيدة لابد من تحديد موقع الشاعر من المشهد، والمشهد ووظيفته لناظره على اختلاف أحوال الناظرين إليه، وحركة الظعائن مصحوبة بأحوالهن، ثم حكاية الظعائن من البداية إلى استقرارهن على الماء. وما يستفاد من هذه الرحلة من جهة علاقتها بغرض القصيدة.

موقع الشاعر:

حاول الشاعر في أثناء وقوفه على دار أم أوفى أن يسترد موقفاً من مواقف الحياة الماضية من باب افتقاد تلك الحياة بأبعادها كلها، ولا سيما ما يتصل بالظعائن، عىى طريقة التذكر والانطلاق منه إلى التفكر فانبعثت حياة الظعائن من موقعه مشاهداً ومتفرجاً إذ يقول: (تَبَصَّرْ خليلي) وهذا التعبير -في زعمي- من باب التجريد أي كان الشاعر يخاطب نفسه، جرد منها شخصاً آخر يخاطبه كما لو كان منفصلاً عنه، وهو من باب حديث النفس، فيدعو نفسه إلى التفكر والتأمل في هذا المكان، في أحوال أهله، ويتساءل عن تلك الظعائن التي تظعن من هذا المكان إلى غيره، فهو يفتقدها، ويعيد من الذاكرة بعضَ صورها، ويحاكي أحوال المقيمين الذين يرقبون أحوال الناس في ديارهم، فتراهم يراقبون الذاهبين منها والآيبين إليها، وحين تبتعد الظعائن يستعين المرء بإحدى يديه فيضعها فوق حواجبه ظناً منه أن اليد عىى هذا النحو تجمع طاقة البصر فلا يتشتت فيرى ما لم يكن يراه. فإن بَعِدَتْ الظعائن احتاج إلى عيني صاحبه في المجلس فيدعوه إلى تبصر تلك الظعائن؛ فلعله

يرى ما لم يره. وما تزال هذه الصورة على هذه الأوصاف في القرى والبوادي العربية.

والدعوة إلى التبصر دعوة إلى التفكر والتأمل والتعرف معاً، فيريد أن يتفكر في هذه الأرض الخصبة كيف ارتحلت منها الظعائن(ربما بسبب الحرب) والتأمل في أحوال النساء في هذه الأيام بقياس الحاضر بالماضي لمراقبة الفروق وملاحظتها. وتأمل المسافة بين الشقاء والسعادة لاستعادتها.

وفي آخر الحكاية تبين أن الشاعر كان يحلم حلماً من أحلام اليقظة في تصور أحوال النساء، وهن يطلبن الحياة في وادي الرس(ماء من غير حماية) لتنفير من الحرب التي تذهب بحماتهن من الرجال.

الظعائن:

ومن هذا الموقع الافتقاد والتذكر والاستحضار والتفكر والتأمل استعان بإحضار الظعائن(جمع ظعينة، والظعينة المرأة في الهودج فإن افترقا فلا ظعينة) عبى طورين: طور الافتقاد والتذكر والتأمل وطور الحكاية والاعتبار والبعث والانتشار.

ففي طور الافتقاد ينبغي ملاحظة جمالية حركة الظعائن المفتقدة بقوله: (هل ترى من ظعائنٍ) استفهام خرج إلى معنى النفي فأنت لا ترى اليوم(يوم وقوف زهير) ظعائن كما كنت تراها بالأمس، وتستخرج الذاكرة مشهد الظعائن من طبقاتها الدفينة في سياق الاستفهام الإنكاري على جهة تذكرها، فبدأت رحتها من فوق جُرثُم(ماء لبني أسد)[1] بين القَنان وترمس[2] وجرثم (تجاه الجواء)[1] وتتبع الستائر

---

[1] نظر: معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، لأبي عبيد عبد الله بن عبد لعزيز لبكري(-487هـ) بيروت-عالم الكتب، ط3، 1403هـ: 256/1

[2] معجم لبلدن، ياقوت الحموي(626هـ) بيروت دار صادر، ط2، 1995م: 2 119(جرجان)

وهيئاها وألواها، وقد حُملَ النسوة في الهوادج، بما يدل على سيادة ذويهنَّ، وخرجن من السُّوبان حيث ماء جرثم من السوبان نفسه[2] ثم قطعنه وهن يعتين غبيطاً تحت الرحل منسوباً إلى بني القين موصوفاً بالجدة(قشيب) والسعة(مفأم) ثم جعلن السوبان خلف أوراك الإبل بعد أن اجتزن ما غلظ منه، عليهن آيات النعومة في أبشارهن، والتنعم بنعم الحياة مما يؤكد انتساهن إلى سادة القوم.

وفي طور الحكاية استعاد الشاعر بداية الرحلة مضمومة إلى نهايتها، فكأنه لشدة شوقه استخرج لباب الرحلة فعرضه أولاً في حمأة الافتقاد، ثم سكن الشوق شيئاً فشيئا فاستعاد أولها وآخرها. ففي بداية الرحلة(بكرن بكوراً واستحرن بسحرة) فتخيرن التبكير في الرحلة خوفاً من الحر، وقاربن وادي الرس بعد أن انطقن من ماء جرثم، وجعلن جبل القنان عن أيماهن، وما أكثر الناسَ فيه، ففيهم العدو الذي يحل دماءهن، وفيهم الصديق الذي يحرم دماءهن، فهن ربما بكرن لاجتناب الأذى، وتوقع نوم الخصوم، وصور غناهن مرة أخرى بما يتركنه في محطات الاستراحة من فتات الصوف المشبه بعنب الثعلب في حمرته واستدارته، وتكويره.

فقضى بهذا الوصف ابتداء الرحلة من جهة التوقيت، وأتم ما بدأه من الانطلاق، فأوحى أن ههنا انطلاقاً جديداً ربما من مترل استراحة نزلن به، فتم له تصوير الرحلة من ماء جرثم إلى وادي الرس.

وفي الختام وجدن في وادي الرس ماء مجتمعاً في سرير الوادي صافياً يعكس زرقة السماء لم تكدره يد الناس أو أقدام البهائم والأنعام، فأقمن على الماء، ووضعنَ عصا الترحال جانباً. ثم ختم المقطع بجعل الوصف ضرباً من الحلم الفني المستمد في هيئته من الذاكرة، وفي غايته الإيماء إلى أن النساء ستفقد أزواجها في الحروب،

---

[1] – معجم ما استعجم: 375/2(جرجان)

[2] – انظر: معجم ما استعجم: 257/1(بطحاء مكة)

وسيرحلن طلباً لماء الحياة عند رجال آخرين، ومعلوم أن الماء مجلبة للناس والطير والحيوان. وهو بهذا الرمز يحرض على السلام من باب تحريك الغيرة على النساء أو الحرم. ومن رحلة الظعائن تجد ظعائن زهير انتقلت من ماء بني أسد(من فوق جرثم) إلى ماء وادي الرس، والأماكن كلها في نجد. والتحديد في أن الهجرة أو الرحلة لم تكن بسبب جفاف الماء-كما نقدر- لكنها كانت بسبب ضياع الشعور بالأمان والسلام أو الحرب بين عبس وذبيان. والمشهد لم يحمل أي إيحاء بوجود الرجال مع النساء أو حولهن. فالصورة الوصفية دلت على أنهن من بنات الأغنياء من خلال الستائر التي تشبه الدم، وهي من كرائم الأموال معتقة(كريمة)وهن ناعمات لم يعمن عملاً بأيديهن، ولم تر جلودهن الشمس، لأنهن منعمات ومخدومات.. وفيهن شيء من قلة الخبرة بمخاطر الطريق(وكم بالقنان من محل ومحرم). فكانت ظعائن زهير ترتحل من ماء إلى ماء، وكانت ترتحل آمنة في طريقها، وصارت تلك الحياة مفقودة، وصار بحثهن اليوم-بالحرب- عن ماء للحياة جديد في مكان آخر عند رجال آخرين.

صور الصلح والمدح:

لا ريب في أن صورة الممدوح فرع على رؤية مادحه، وصورة القيم اللاصقة به جزء مما يحلم به الشاعر من المواقف والقيم، يدل على ذلك قول الشاعر:

-4-

[السعي بالصلح والمدح]

16.سَعَى سَاعِيَا غَيْظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمَا

تَبَزَّلَ ما بَيْنَ العَشِيرةِ بِالدَّمِ

17.فَأَقْسَمْتُ بِالبيْتِ الذي طَافَ حَوْلَهُ

رِجَالٌ بَنَوْهُ مِنْ قُرَيْشٍ وجُرْهُمِ

19.يَميناً لَنِعْمَ السَّيِدَانِ وُجِدْتُمَا

عَلَى كُلِّ حَالٍ مِنْ سَحِيْلٍ وَمُبْرَمِ

20.تَدَارَكْتُما عَبْساً وذُبْيَانَ بَعْدَما

تَفَانَوْا وَدَقّوا بَيْنَهم عِطرَ مَنْشَمِ

21.وَقَد قُلتُما إنْ نُدرِكِ السّلْمَ واسِعاً

بِمَالٍ وَمَعْرُوْفٍ مِنَ الأمرِ نَسْلَمِ

22.فَأَصْبَحْتُمَا مِنْها على خَيرِ مَوْطِنٍ

بَعيدَيْنِ فيها مِنْ عُقُوقٍ وَمَأثَمِ

23.عَظِيْمَين في عُليا مَعَدٍ هُدِيْتُمَا

وَمَنْ يَسْتَبِحْ كَنزاً مِنَ المَجْدِ يَعْظُمِ

24.وَأَصْبَحَ يَجري[1] فيهِمُ مِنْ تِلادِكُمْ

مَغَانِمُ شَتَّى مِنْ إفالٍ مُزَنَّمِ

25.تُعَفّى الكُلُومُ بالمئينَ فَأَصْبَحَتْ

يُنَجِّمُها مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجرِمِ

26.يُنَجِّمُها قَومٌ لِقَوْمٍ غَرَامَةً

وَلَمْ يُهَرِيْقوا بَيْنَهُمْ مِلءَ مِحْجَمِ

---

[1] في بعض نسخ الجمهرة (يُحدى)

ألقى الشاعر جملة إخبارية على جمهوره في تلك الأيام جاءت في مطلع هذا المقطع:

16.سَعَى سَاعِيَا غَيْظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمَا

تَبَزَّلَ ما بَيْنَ العَشِيرةِ بِالدَّمِ

فما في الخبر من فائدة للجمهور؛ لأنه عالم بالأمر، ولكن فيه لزوم فائدة للشاعر أن علمه بما كان من الرجلين يلزم منه مدحهما اقتضاء لعظمة الموقف، ولا يغير من الأمر أن يكون هناك شكٌّ في أسمائهما، أهما الحارث بن عوف وهرم بن سنان أم الحارث بن عوف وخارجة بن سنان[1]؟ لكن الشاعر ترك ضمير الغيبة والإخبار، واستحضر صورة الساعيين إلى الصلح، وأخذ يخاطبهما حالفاً على أهما (نعم السيدان) وأقسم وأكد قوله باللام(لنعم) أي: يميناً إنكما (لنعم السيدان وجدتما) متخيلاً أن مُنكراً ينكر قوله فيهما، فأراد أن يزيح الإنكار بالقسم واللام؛ لأن السيادة والبطولة ليست في السعي إلى الصلح في معهود الناس. فالسيادة بالتسلط والبطولة في الحرب، فجعل البطولة في دفع الحرب والخروج منها ومن ويلاتها، وجعل السيادة في إيثار الآخرين على أبنائهما. وهما يدفعان ديات القتلى من خالص أموالهما منجمة على دفعات. وفي موقف الرجلين بطولة لا تقل عن بطولة الفرسان في الحروب القائمة على أسباب وجيهة، وفي موقف كل منهما إنكار من قبيته في ابتعاده من مِبردِ الثأر ولاحسيه. فالصورة الوصفية جعلتهما في عليا (مَعَدٍّ) سواء نجحت جهودهما أم لم تنجح؟ ثم أرسل رسالة إلى أحلاف ذبيان في الحرب، فماذا جاء فيها؟

صورة الأحلاف في الرسالة:

---

[1] – انظر: شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، تعليقات الإمام محمد الخضر حسين، إعداد وضبط: علي الرضا الحسيني، دمشق–الدار الحسينية للكتاب، 1416هـ 1996م: 160

توجهت الرسالة إلى الأحلاف من بني أسد وذبيان بخطاب يتناول وصفاً لظاهر الأمر وباطنه، ويدعو فرقاء الحرب إلى الكف عنها بإخلاص النية والعزيمة في قبول الصلح من غير إضمار للخديعة أو نية للغدر، فقال:

-5-

[رسالة إلى الأحلاف]

27.فَمَن مُبلِغُ الأَحْلافِ عَنِّي رِسَالةً
وَذُبْيَانَ: هَلْ أَقْسَمْتُمُ كُلَّ مُقْسَمِ

28.فَلاَ تَكْتُمُنَّ اللَّهَ ما في صُدُورِكُمْ
لِيَخْفَى وَمَهْمَا يُكْتَمِ اللَّهُ يَعْلَمِ

29.يُؤخَّرْ فَيُوضَعْ في كِتابٍ فَيُدَّخَرْ
لِيَوْمِ الحِسابِ أو يُعَجَّلْ فَيُنْقَمِ

30.وَمَا الحَرْبُ إلاّ ما عَلِمتُمْ وَذُقْتُمُ
وَمَا هُوَ عَنْهَا بالحَديثِ المُرَجَّمِ

31.متى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوهَا ذَمِيْمَةً
وَتَضْرَ إذا ضَرّيْتُمُوها فَتَضْرَمِ

32.فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِها
وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

33.فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشْأَمَ كَلُّهُمْ
كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

34.فَتُغْلِلْ لَكُمْ ما لا تُغِلُّ لأَهْلِهَا

قُرىً بِالعِراقِ مِنْ قَفِيْزٍ وَدِرْهَمِ

34.لَحَيٍ حِلاَلٍ يَعْصِمُ النّاسَ أَمْرُهُمْ

إذا طَرَقَتْ إحدى اللّيالي بِمُعْظَمِ

35.كِرامٍ فَلا ذُو الضِّغْنِ يُدْرِكُ تَبْلَهُ

وَلاَ الجارِمُ الجَاني عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمِ

36.رَعوا ظِمأهمْ حتى إذا أوردوا

غِماراً تَفَرَّى بالسلاحِ وبالدَّمِ

37.فَقَضُّوا منايا بينهمْ ثُمَّ أصدروا

إلى كَلأٍ مُسْتَوبَلٍ مُتَوَخَّمِ

ففي معسكر ذبيان وأحلافهما أناس يؤمنون بالله، ويؤمنون باليوم الآخر، وفيهم أناس يؤمنون بالله، ويؤمنون أن العقوبة مقدمة أو معجلة لمن يخادع الناس في الدنيا، وتوجه لأناس لا ديانة لهم لكنهم عقلاء، وإلى أناس لا يؤمنون بأبعد مما يرون.

أما المؤمنون بنوعيهم فقد جعل لهم الأبيات(27-29) فحذر الفريق الأول من كتمان أمر الخديعة أو الغدر في صدورهم أو نفوسهم، لأن الله يعلم ما يكتمون، وسيكتب ما أضمروه، وإن كتبه فلا غفران له، وسيأتي عذابه يوم القيامة؛ لأن أعمالكم في تلك الصحائف. وتحدث إلى الفريق الآخر بقوله: (أو يعجل فينقم) ولفظ (أو) يمنع من اجتماع الأمرين لفريق واحد، فتعجيل العقوبة لديهم بمصيبةٍ تقع للفاعلين أو أحد ذوي القربى لهم.

وأما الفريق الثالث فأصحاب العقول الذين خاطبهم بالأبيات (30-37) مستعيناً بتذكيرهم بما علموه من شأن الحرب عن آبائهم الأولين، وما خبروه من معاناتهم أو ذاقوه من ويلاتها، وأن الحرب كالنار إذا أرادوا إشعالها اضطرمت، وكالغلال إذا زرعوها أنتجت، ولكنها لن تنتج ما تغله أرض سواد العراق بل ستنتج الموت والمآسي والأحزان. فإن كانت الحرب كذلك فلا ينبغي الاقتراب منها فلابد من البعاد.

واما الفريق الرابع الذين لا يرون أبعد من حواسهم فقد خاطبهم بقوله:

49.رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

فهم لا يؤمنون بالله أو أقداره في الموت والحياة فأراد أن يذكرهم بموقفهم من موت الناس، فهم يرون المنايا تخبط في الناس كخبط الناقة العشواء من غير بصر ولا بصيرة في التقدير أو العقل. وأن من أصابَتْهُ عشوائياً مات، ومن سلم منها عاش وطال به العمر والمقام. فإن كان اعتقادكم بالموت صحيحاً من العلل والطعن فلا ينبغي المشاركة في الحرب؛ لأن ناقة المنايا العمياء حاضرة هناك فهل أنتم منتهون عن المشاركة في الحرب؟! فالرسالة حملت صوراً للحرب موصوفة لأصحابها ليلزمهم بما يقولون أو يؤمنون، فيكون منهم هجرٌ للحرب وامتناع من المشاركة فيها.

والرسالة وصفت الحرب بأوصافٍ تُنَفِّرُ منها، وصورتها وفق رؤى المخاطَبين ومواقعهم فيها، فابتغت منهم أن يبتعدوا عنها، وأن يأخذوا سبل السلام ، ويمتنعوا عن نيات الغدر أيضاً.

صورة ابن ضمضم وقبيلته:

كأن الشاعر علم بما كان يجري من حديث في أمر الصلح عند ذبيان وحلفائها، وكأنه ظن أن هناك تياراً من الناس يضمر شراً باتفاق السلام بين عبس وذبيان فإذا الأمر محصور بابن ضمضم على قول الشاعر إذ يقول:

-6-

[مكر ابن ضمضم]

38.لَعَمْري لَنِعْمَ الحيُّ جَرَّ عَلَيْهِمُ
بما لا يُؤاتِيهِمْ حُصَيْنُ بْنُ ضَمْضَمِ

39.وكانَ طَوَى كَشحاً على مُسْتَكِنَّةٍ
فَلاَ هو أَبْدَاهَا ولَمْ يَتَجَمْجَمِ

40.وَقَالَ: سَأَقضِي حَاجَتِي ثُمَّ أَتقي
عَدُوِّي بِأَلْفٍ مِنْ وَرائيَ مُلْجَمِ

41.فَشَدَّ وَلَمْ يَنْظُرْ بُيُوتاً كَثِيرَةً
لَدَى حَيْثُ أَلْقَتْ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمِ

42.لَدَى أَسَدٍ شاكي السِّلاحِ مُقَذَّفٍ
لَهُ لِبَدٌ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقَلَّمِ

43.جَرِيءٍ مَتَى يُظْلَمْ يُعَاقِبْ بِظُلْمِهِ
سَرِيعاً وإلاّ يُبْدَ بالظُّلْمِ يَظْلِمِ

حاول زهير عزل ما جاء به ابن ضمضم بعيداً من طباع قبيلة بني ذبيان التي سجيتها الصدق والوفاء بالعهد، ووصف ابن ضمضم غادراً يطوي خاصرته عى غدر وشر، وقرر في نفسه قضاء حاجته للثأر، ويحتمي بألف حصانٍ ملجمٍ أي

بألف فارس من قومه، ثم أراد تحقيق غرضه بالوصول إلى حاجته فتحقق له الغرض القريب، ولم يتحقق له الغرض البعيد بإعادة الحرب مرة أخرى؛ لأن ما بناه يشبه بيت العنكبوت(أم قشعم) ولأنه وقع على أسد هو الحارث بن عوف أو هرم بن سنان، فذكر ما يناسب المفرد وأراد كلاً منهما على أنه شجاع لا يقبل الظلم.

عودة إلى صورة المديح:

عاود زهير المديح ليؤكد معاني متقدمة في الدراسة إذ يقول:

-7-

[عودة إلى المدح]

44.لَعَمْرُكَ مَا جَرَّتْ عَلَيْهِمْ رِمَاحُهُمْ
دَمَ ابنِ نَهَيْكٍ أَوْ قَتِيلِ الْمُثَّمِ

45.ولا شَارَكَتْ في الحَربِ في دَمِ نَوْفلٍ
ولا وَهَبٍ فيها ولا ابنِ الْمُخَزَّمِ

46.فَكُلاً أراهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلوُنَهُ
عُلالَة ألفٍ بعدَ ألفٍ مُصَتَّمِ

47.تُسَاقُ إلى قومٍ لِقَوْمٍ غَرَامَةً
صَحيحاتِ مالٍ طالعاتٍ بِمَخرَمِ

فالساعيان لم يشاركا في الحرب لا برمح ولا سيف، ولم يقتلوا أحداً من الرجال المذكورين في الأبيات، وعلى بعدهم من الحرب فقد بادروا إلى دفع ديات القتلى غرامة من غير أن يقترفوا جُرماً، ويسلموها ألفاً بعد ألف ليعود السلام إلى القبيلتين من جديد، ولعله إذا قام بينهما يعود السلام إلى دار أم أوفى؛ فيلتئم الشمل هنا وهناك، وتعود الحياة إلى الفريقين من المتخاصمين من جديد.

صورة الداء والدواء:

اجتمع لزهير المزني في غربته عند أخواله مدارك الحكمة والتعقل، وتولد لديه شعور بالحاجة إلى مجموعة من الأدوية التي يواجه بها أمراض ذلك المجتمع فقال:

-8-

[دواء الحرب وحكمة العقل]

48سَئِمْتُ تَكَالِيْفَ الحَيَاةِ ومَنْ يَعِشْ
ثَمَانِينَ حَوْلاً لا أَبَا للكَ يَسْأَمِ

49.رَأَيْتُ المَنَايَا خَبْطَ عَشواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِىءْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ

50.رَأيتُ سَفاهَ الشَّيْخِ لا حِلْمَ عِندَهُ
وإنَّ الفَتى بَعْدَ السَّفاهَةِ يَحْلُمِ

51.وأَعْلَمُ مَا في اليَوْمِ وَالأَمْسِ قَبْلَهُ
وَلَكِنَّنِي عَنْ عِلمِ ما في غَدٍ عَمِ

52.وَمَنْ لَا يُصانِعْ في أُمُورٍ كَثِيرَةٍ
يُضَرَّسْ بِأَنْيَابٍ وَيُوْطَأْ بِمَنْسِمِ

53.وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ، فَيَبْخَلْ بِفَضلِهِ
على قَوْمِهِ يُسْتَغْنَ عَنْهُ وَيُذْمَمِ

54.وَمَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلاَحِهِ
يُهَدَّمْ وَمَنْ لاَ يَظلِمِ النّاسَ يُظْلَمِ

55.وَمَنْ هابَ أَسبابَ المَنايا يَنَلْنَهُ

وَلَو رَامَ أَسْبَابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ

56.ومَنْ يَعصِ أَطْرَافَ الزِّجاجِ، فإِنَّهُ

يُطيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

57.وَمَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ وَمَنْ يُفْضِ قَلْبُه

إلى مُطْمَئِنِّ البِرِّ لا يَتَجَمْجَمِ

58.وَمَنْ يَجْعَلِ المَعروفَ مِن دون عِرضِهِ

يَفِرْهُ وَمَنْ لا يَتَّقِ الشَّتْمَ يُشْتَمِ

59.وَمَنْ يَجعَلِ المَعروفَ في غير أهلِهِ

يَعُدْ حَمدُهُ ذَمَّاً عليهِ وَيَنْدَمِ

60. وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسَبْ عَدُوّاً صَدِيْقَهُ

وَمَنْ لا يُكَرِّمْ نَفْسَه لم يُكَرَّمِ

61.وَمَنْ لا يَزَلْ يَسْتَرْحِلُ النّاسَ نَفْسَهُ

وَلاَ يُعْفِها يوماً من الذُّلّ يَنْدَمِ

62.وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امرِىءٍ مِنْ خَلِيْقَةٍ

وإنْ خَالَها تَخْفَى على النَّاسِ تُعلَمِ

63. وكَائِنْ تَرَى مِنْ صامِتٍ لكَ مُعْجِبٍ

زِيَادَتُهُ أَوْ نَقْصُهُ في التَّكَلُّمِ

64.لأنَّ لسانَ المرءِ مِفتاحُ قلبهِ
إذا هوَ أبدى ما يقولُ من الفَمِ

65.لِسانُ الفَتى نِصْفٌ وَنِصفٌ فُؤادُهُ
فَلَمْ يَبْقَ إلاّ صُورَةُ اللّحمِ والدّمِ

عني العماء العرب بالحكمة فقال الخليل بن أحمد الفراهيدي: ((الحِكمةُ: مَرْجعُها إلى العَدْل والعِلْم والحِلْم. ويقال: أحْكَمَتْه التَجارِبُ إذا كانَ حكيماً.))[1] فهو مشغول بمصادر الحكمة، وأولها العدل، ومعلوم أن زهيراً قال في الجاهلية[2]:

وَإمَّا أنْ تَقولوا قَد وَفَينا
بذِمَّتِنا وعادتُنا الوفاءُ

فَإنَّ الحَقَّ مَقْطَعُهُ ثلاثٌ:
يَمِينٌ أو نِفارٌ أو جِلاءُ

فَذَلِكُمُ مَقاطعُ كُلِّ حَقٍّ
ثَلاثٌ كلُّهُنَّ لكمْ شِفاءُ

والعمم يزيد الشخصية سعة في الرؤية، والحلم يعود إلى التعقل، ومرجع التعقل إلى الإنصاف والعلم، ومن مصادر العلم تجربة الشاعر في اغترابه. وسيأتي تصديق ذلك في معالجة الأبيات.

وسبق أن جعل المتقدمون أواخر القصيدة من الحكم، وجعلوها تشبه كلام النبوة، وقد قال القاضي عياض(–544هـ): ((الْحِكْمَة إِصَابَة القَوْل من غير نبوة))[1]أي

---

1 العين: 66/3(حكم)

2 شرح شعر زهير بن أبي سلمى: 66

الحكمة في وقوع القول موقعه الواجب له من المعنى ككلام الأنبياء من غير أن يكون صاحبه نبياً. وبيان ذلك واضح من قراءة الأبيات قبل تذوقها.

وقال ابن منظور المصري(-711هـ): ((والحكمة: العدلُ، ورجل حكيم: عدل حكيم، وأحكم الأمرَ: أتقنه. وأحكمتْه التجارب على المثل، وهو من ذلك. ويقال لىرجل إذا كان حكيماً: قد أحكمته التجارب. والحكيم المتقن للأمور))[2] والإحكام من صفات القصيدة ومن نعت زهير نفسه.

والتجربة المرة واضحة معالمها في الأبيات. وهذا كله صحيح يقع جمه عىى القصيدة والشاعر بيد أن الدراسة منصرفة إلى إحكام الشاعر أبيات الحكمة، أو من جاراه في المحاكاة فزاد فيها، فصارت الزيادة جزءاً من النص تصاحبه وتشرح بعضه وترادف بعضاً لكن جمالها مشتق من إحكام زهير وحكمته، فتم إثباتها فيها لتوكيد فكرة الفن وحكمته.

امتزاج الداء والدواء في الأبيات أمر توجبه نظرة زهير إلى وحدة التجربة الفنية في القصيدة التي تومئ إلى الوحدة العضوية في الكائنات الحية، فما الداء؟ وما الدواء؟ ولعل الإجابة تكمن في تشخيص الداء بأوصاف الشاعر له، والدواء منه ما يدركه الشاعر، ومنه متروك للمتلقي إدراكه، ومنه ما لا يعلم له دواء.

---

[1] - مشارق الأنوار على صحاح الآثار، القاضي عياض بن موسى اليحصبي(- 544هـ)، بيروت–دار الفكر، ط1، 1418هـ-1997م: 244/1

[2] - لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور(630 711هـ) اعتنى به: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت– دار إحياء التراث العربي ومؤسسة لتاريخ العربي، ط1، 1416هـ-1996م: 271/3(حكم)

فالداء الذي يدركه الشاعر فهو السأم أو الملل من الحياة، والشاعر يعرف سببه الكامن في طول العمر(سئمت تكاليف الحياة ومن يعش/ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم) وفي تكاليف الحياة المتجددة بتجدد الأيام ثقل.

وكره الشاعر ذكر الدواء، وهو الموت لتزول أسباب السأم، ذلك أن الحياة بعد الموت من غير تكاليف ومن دون سأم، والزمن سرمدي، لا يهرم المرء فيه ولا يشيب.

ومما ترك الحديث عن دوائه هذه المنايا في الحرب تخبط خبط ناقة عشواء فتقتل من تصيبه ويسلم من تخطئه، وترك الدواء الموحى به في الكلام، وهو كامن في البعد من طريق المنايا، وهي حاضرة في الحروب والغارات، فإن اجتنبت تلك الحروب فقد سلم صاحبها، وهو في هذا يعبر عن رؤية من لا يرى الحياة آجالاً مكتوبة وآمالاً مكذوبة. ومما ذهب فيه هذا المذهب فكرة السفه(العدوان باللسان) ومنبعه الجهل فقد لاحظ أن سفاه الفتى يذهب عنه بالرشد بمرور الأيام وغنى التجربة لكن سفاه العجوز لا حلم بعده؛ لأنه لا ينتفع بمرور الأيام ولا زيادة التجارب، وترك تقدير الدواء بالموت؛ لعدم الحاجة إلى الاجتهاد فيه.

ورأى علة وجودية تسبب قلق الإنسان لعلمه ما في يومه وأمسه وعماه عما سيأتي من غير آفة في الحس أو العقل أو النفس، فكأن المرء مسجون بأسوار الزمن وقصور الحس لا يعلم ما سيأتيه في قابل الأيام. ورأى الإنسانَ مضطراً إلى مصانعة المجتمع في أمور كثيرة، وإلا فإن الموت مصيره، فهو لا يستطيع أن يصدق في أمور تراها الجماعة حقاً وهي باطلة كالثأر...ودواؤها بتركها فإن كان تركها يؤدي إلى الموت فلابد من المصانعة على جهة الضرورة لدفع ضرر أكبر.

وممّا لا دواء له أيضاً هذا العدوان في الإغارة مما يوجب الدفاع وإلا فالهدم يصيب الديار، ولا بد لك أن تكون ظالماً قبل أن تصبح مظلوماً، ولا دواء لذلك إلا الظلم. فكأن أساس المجتمع الجاهلي الظلم(ظالم أو مظلوم ولا حد بينهما)

ورأى أن الأسرار لا يمكن أن تخفى فعلمها الأول عند الله، وعلمها الثاني أوان تحققها في عالم الناس، فليس من فائدة دائمة لها.

ورأى الكرم ضرورة لحماية العرض، وصيانة العلاقة بين ذوي الأرحام، وجعل زراعة المعروف في غير أهله عائدة على صاحبها ذماً وندماً. ووجد أن لسان الفتى دال عى عقله وعلمه وشخصيته وأن الإنسان إذا جرد من ذلك بقي منه ما يشارك الحيوان فقط (اللحم والدم والروح).

وقد كانت هذه الحكم صوراً وصفية على علاقة بموضوعات القصيدة فالملل من فراق أم أوفى، والإلحاح في استعطافها لتعود وهي لا تفعل، والملل من طول الزمن فقد عاد إلى دارها بعد عشرين حجة ليبين طول معاناته، ومله من الصبر نفسه.

وكذلك كشف عن طول الحرب (أربعين سنة) فقد ملَّ أمَّ أوفى في عشرين سنة، فمن باب أولى أنه مل الحرب بعد بلوغها سن الأربعين، ومل حياته الشخصية وقد بغ سن الثمانين، كما مل الرحيل والارتحال ومل من بعد عطاء الحارث بن عوف وهرم بن سنان، ومل المدح والثناء ومصانعة الناس وذمهم ومدحهم، ووفاءهم وغدرهم..

إنها صور الحياة موصوفة بتلك الصفات تدعو إلى السأم والملل. فكانت جولة في الصورة الوصفية للحياة عرضت على جهة الذكرى، وعولجت من جهة الصورة والفكرة، وذهب الشاعر فيها مذهب العبرة لمن له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد.

الوراقـــة:

1. الإعجاز والإيجاز، لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، بيروت-دار الرائد العربي، ط2، 1403هـــ-1983م
2. الأغاني، لأبي الفرج الأصفهاني، بيروت-دار إحياء التراث العربي، [مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية]
3. تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. نعيم اليافي، دمشق-منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1983م
4. تهذيب اللغة، لأبي منصور الأزهري(-370هـــ)تحقيق: د.عبد السلام سرحان، القاهرة-الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1384هـــ-1964م
5. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق: د.محمد علي الهاشمي، دمشق-دار القلم، ط3، 1419هـــ-1999م
6. جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي(-321هـــ) تحقيق: د.رمزي منير بعلبكي، بيروت-دار العلم للملايين، ط1، 1988م
7. خاص الخاص، لأبي منصور الثعالبي، بيروت-منشورات دار مكتبة الحياة، [د.ت]

8. ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد المولوي، بيروت ودمشق-المكتب الإسلامي، ط2، 1403هـ-1983م

9. رسائل الانتقاد(في نقد الشعر والشعراء) لابن شرف القيرواني، تحقيق العلامة حسن حسني عبد الوهاب، بيروت-دار الكتاب الجديد، ط1، 1404هـ-1983م

10. شرح شعر زهير بن أبي سُلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تحقيق: د.فخر الدين قباوة، بيروت-منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1، 1402هـ-1982م

11. شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي، تعليقات الإمام محمد الخضر حسين، إعداد وضبط: علي الرضا الحسيني، دمشق-الدار الحسينية للكتاب، 1416هـ-1996م

12. وشرح المعلقات السبع، للإمام عبد الله الحسن بن أحمد الزوزني(-486هـ) تحقيق: محمد الفاضلي، بيروت وصيدا-المكتبة العصرية، ط1، 1418هـ-1998م

13. الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت-دار العلم للملايين، ط4، 1990م

14. العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، إيران، قم-منشورات دار الهجرة، ط1، 1405هـ

15. لسان العرب، للإمام العلامة ابن منظور(630-711هـ) اعتنى به: أمين

محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، بيروت- دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط1، 1416هـ-1996م

16. مشارق الأنوار على صحاح الآثار، القاضي عياض بن موسى اليحصبي(-544هـ)، بيروت-دار الفكر، ط1، 1418هـ-1997م

17. معجم البلدان، ياقوت الحموي(-626هـ) بيروت-دار صادر، ط2، 1995م

18. معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع، لأبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري(-487هـ) بيروت-عالم الكتب، ط3، 1403ه



تحليـــل مقصـــورة ابن دريـــد

الدكتور مشهور أحمد اسبيتان – كلية فلسطين التقنية ــ رام الله ــ فلسطين

الملخص

يهدف هذا البحث " تحليل مقصورة ابن دريد " إلى دراسة وتحليل النص الشعري " مقصورة ابن دريد" لما لهذا النص من أهمية اجتماعية وتاريخية ، ثم استنباط قيمة هذه المقصورة وأسلوبها ، وعاطفتها ، وبيئتها وموسيقاها ، والابتكار الذي فيها ، والوقوف على الشكل الفني فيها .

أما حدود هذا البحث فهي في قصيدة " مقصورة ابن دريد " التي بلغت حوالي مائتين وخمسين بيتا .

وسار هذا البحث وفق المنهج التكاملي الذي يدرس العمل الأدبي من جميع جوانبه فيتناول بيئة النص وزمانه وصاحبه ومضمونه وشكله .

وقد انضوى هذا البحث في تمهيد ، تناول حياة ابن دريد ومؤلفاته وأقوال العلماء فيه ، ومبحث واحد تناول مناسبة المقصورة ، وأهميتها ، وبيئتها ، والعاطفة، والأسلوب، والموسيقا ، والابتكار ،والشكل الفني.

وانتهى البحث إلى مجموعة من النتائج كان أهمها :

1ــ تعد المقصورة وثيقة وسجلا تاريخيا لحقبة زمنية طويلة عاشها الشاعر في عدة أماكن في العصر العباسي الثاني .

2 ــ كان هدف الشاعر تعليم الناس المقصور وحفظه من الضياع ، فقد حوت القصيدة ثلث الكلمات المقصورة من لغة العرب .

Abstract

This research " Analysis of Maqsorat Ibn Duraid " aims to study and analyze the poetic text as this text has sociall and historic importance . It also aims at deducting the style , emotions , environment, music , innovation and the antistic form of the Maqsora .

The limits of this research is the pome of "Maqsorat Ibn Duraid " which is about two Hundred and fifty verse.

This research was conducted according to and based on the integrated approach which studies the Literary work from all aspects as the environment , time, owner, content and form of the text.

This research tackled the life of Ibn Duraid , his writtings, what scientists said about him.

It also tackled the occasion of the Maqsora, it'simportance, it's enviroument , it's style , it's music , it's innovation and the artistic form . The research came to conclusions which are:

1_ The Maqsora is considered as ahistoric record and document for along era for a poet who lived in different places in the second Abbasi time.

2_The poet aim was that people learn the Maqsora and to preserve it from loss as the poem contained one third of the Maqsora words of the Arabic language.

المقدمة

الحمدُ لله رفيع الدرجات الذي بسط الأرض ورفع السماوات، المتفضل على جميع الكائنات بما أنعم وأنزل من الآيات المحكمات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي العربي الأمي الطاهر الزكي.

عندما ندرج على شواطئ أدبنا العربي تجود علينا أمواجه بلآلئ ناصعة في جبينه، فيشع سناها في تراثنا المجيد، ناقشاً في ذاكرة تاريخنا ما سطرت أقلامهم من روائع خلدت أسماءهم فوق ذرا المجد والعلياء.

ومن بين هؤلاء يطل علينا الأديب والشاعر واللغوي ابن دريد الذي أثرى أدبنا بفيض زاخرٍ من المؤلفات في مواضيع شتى.

إن هذا البحث " تحليل مقصورة ابن دريد" هو غيض من فيض في آثار ابن دريد التي هيهات أن يجود بمثلها إلا النزر اليسير من أمثاله وأقرانه من الجهابذة العظماء.

وقد آثرت الوقوف على "مقصورة ابن دريد" لأستنبط قيمتها و أسلوبها وعاطفتها وبيئتها والموسيقا والابتكار الذي فيها ثم الوقوف على الشكل الفني لها .

وسار هذا البحث وفق المنهج التكاملي الذي لا ينظر إلى العمل الأدبي من زاوية محددة، وإنما يتناوله من جميع زواياه فيقف على صاحب النص، ويتناول البيئة والتاريخ، ولا يغفل الشكل الفني، واستعملت رمز (د.ت) لاختصار يعني دون تاريخ النشر، ورمز (د.م) لاختصار يعني دون مكان النشر.

وقد تناول البحث حياة ابن دريد ومؤلفاته ، وتناول مناسبة المقصورة ، وأهميتها، وبيئتها، والعاطفة، والأسلوب ، والموسيقا، والابتكار ، والشكل الفني الذي يشمل : الألفاظ اللغوية ، والتعابير اللغوية والتراكيب ، والأنماط اللغوية .

ومن مصادر الدراسة التي شايعت هذا البحث ديوان ابن دريد وشرح مقصورته لنخطيب التبريزي، وشرح مقصورة ابن دريد لابن هشام اللخمي.

حياة ابن دريد : نسـبه :

دريد تصغير أدرد، والدرد ذهاب الأسنان، وهو تصغير ترخيم(1). وهو أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد بن عتاهية بن حنتم بن حسن بن حمامي بن جرو بن

واسع بن وهب بن سلمة بن حاضر بن أسد بن عدي بن عمرو بن مالك بن فهم بن غانم بن دوس بن عدنان بن عبد الله بن زهران بن كعب بن الحارث بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد بن الغوث بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان، الأزدي اللغوي البصري. (2) وهو منسوب إلى قرية من نواحي عُمان يقال لها:حماماً(3).

وكانت أسرته عى قدر من اليسار، وكان أبوه من الرؤساء، وحمامي جده أول من أسلم من أجداده، وهو من السبعين راكباً الذين خرجوا مع عمرو بن العاص من عُمان إلى المدينة لما بلغهم وفاة رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ وفي هذه يقول قائلهم من [الطويل] (4).

وفينا لعمروٍ يوم عمروٌ كأنهُ ** طريدٌ نفتهُ مُذحَجٌ والسَّكاسِكُ

مولده ونشأته :

معظم الروايات تجمع على أنه ولد بالبصرة في سكة صالح في خلافة المعتصم سنة ثلاث وعشرين ومائتين هجرية، وبالبصرة تأدب وعُلِّم اللغة وأشعار العرب، وقرأ على علمائها، ثم صار إلى عُمان بعد خراب البصرة على يد الزنج، وأقام فيها اثنتي عشرة سنة، ثم صار إلى جزيرة ابن عمر، ثم عاد إلى البصرة وسكن فيها زماناً، ثم خرج إلى نواحي فارس فسكنها مدة، ثم قدم بغداد وأقام بها(5) وأنزله علي بن محمد في جواره وأفضل عليه، وذكر مكانته من العلم للخليفة العباسي المقتدر، فأجرى عليه كل شهر خمسين ديناراً إلى حين وفاته.(6)

وتوفي في بغداد يوم الأربعاء، لاثنتي عشرة ليلة بقيت من شعبان سنة إحدى وعشرين وثلاثمائة، ودفن بالمقبرة المعروفة بالعباسية من الجانب الشرقي في ظهر سوق السلاح بالقرب من الشارع الأعظم(7) وكانت وفاته في السنة التي خلع فيها القاهر بالله تعالى، وبويع فيها الراضي بالله تعالى، وصادف يوم وفاته وفاة

أبي هاشم الجُبّائي(8) المتكلم المعتزلي، فقال الناس: مات علم اللغة وعلم الكلام بموت ابن دريد والجبائي. ورثاه جحظة البرمكي من [البسيط](9).

فقدتُ بابنِ دريدٍ كـــــلَّ منفعةٍ ** لما غدا ثالثَ الاحـــجارِ والتُّرَبِ

وكنتُ أبكي لفقدِ الجودِ مجتهداً ** فصرتُ أبكي لفقد الجودِ والأدبِ

مؤلفـــــاته :

له من التصانيف: الجمهرة في اللغة. قال بعضهم أملى ابن دريد الجمهرة من حفظة سنة سبع وتسعين ومائتين، فما استعان عليها بالنظر في شيء من الكتب إلا في الهمزة والنفيف. وله: الأمالي، المجتنى، اشتقاق أسماء القبائل، الملاحن، المقتبس، المقصور والمدود، الوشاح، الخيل الكبير، الخيل الصغير، الأنواء، السلاح، غريب القرآن(لم يتم)، فعلتُ وأفعلتُ، أدب الكاتب، المطر، روّاد العرب، السرج والنجام، تقويم اللسان(لم يبيّض)، المقصورة(10).

وذكر ابن النديم من مؤلفاته: المقتنى، ما سئل عنه لفظاً فأجاب عنه حفظاً، اللغات، أدب الكاتب (على مثال كتاب ابن قتيبة، ولم يجرده من المسودة، فلم يخرج منه شيء يعول عليه)، صفة الحساب والغيث (11).

وذكر الحصري أن ابن دريد ألف كتاب الأربعين حديثاً لإسماعيل بن عبدالله بن محمد بن ميكال كي يحسن العربية، قص فيه حكايات عربية تقوم على الحب غالباً كما تقوم على التاريخ، ويرى الحصري أن بديع الزمان الهمذاني عارضها بأربعمائة مقامة(12).

مناسبة المقصورة :

خرج ابن دريد إلى نواحي فارس بدعوة من عبد الله بن محمد بن ميكال عامل الخليفة المقتدر بالله على كور الأهواز من بلاد فارس ليؤدب ولده أبا العباس

إسماعيل، وعمل لهما كتاب الجمهرة، وقدداه ديوان فارس وكانت الكتب لا تصدر إلا عن رأيه، ولا يَنْفَذُ أمرٌ إلى بعد توقيعه. وكان سخياً لا يمسك درهماً. ومدحهما بالمقصورة فوصلاه بعشرة آلاف درهم.(13)

أهمية المقصورة :

القصيدة المقصورة نوع من الأنواع الشعرية ذات روي مقصور. ولا يعد ابن دريد أول من نظم المقصور، فقد سبقه في هذا المجال شعراء جاهيون وإسلاميون وأمويون. وبالرغم من كثرة هذا النوع من القصائد، فقد ظلت مقصورة ابن دريد مثار اهتمام أهل الأدب وعنايتهم، وهذا دليل عىى أنها تمثل النموذج العالي لهذا الفن. ولا غرابة أن تنال هذه الشهرة الواسعة، وأن تطير في الآفاق ليعرف بها صاحبها رغم شهرته.

ولا عجب أن تأخذ حيزاً واسعاً من عناية المتقدمين والمتأخرين الذين تناولوها بالشرح والمعارضة والتخميس والتسميط والترجمة والإعراب.(14)

ويعلل ابن هشام اللخمي شهرة المقصورة والعناية والاهتمام بها:"سهولة ألفاظها، ونبل أغراضها، وثقة منشئها، واستفادة قارئها، واشتمالها على نحو الثلث من المقصور، واحتوائها على جزء من اللغة كبير، ولما ضمنها من المثل السائر، والخبر النادر، والموعظة الحسنة، والحكم البالغة البينة، وقد عارضه فيها جماعة من الشعراء، فما شقوا غباره، ولا بلغوا مضماره".(15)

وعدها د.شوقي ضيف من الشعر التعيمي فقال:" والطريف أن هذه الأرجوزة التي قصد بها ابن دريد إلى أخذ الناس بحفظ الألفاظ المقصورة في اللغة لا تتعمق في الإغراب اللفظي، وقد استطاع أن يسلك الكثرة من ألفاظها في أساليب سهلة

يسيرة، وحتى الأساليب والصياغات الأخرى لا تتعمق في الإغراب، مما يدل عى مقدرته الشعرية البارعة".(16)

عدد أبيـــاتها ومطلعـــها :

لخص مهدي عبيد جاسم الذي حقق شرح ابن هشام اللخمي آراء شُراح المقصورة في عدد أبياتها ومطلعها، فكانت كما يلي(17) فابن خالويه المتوفى 370هـــ تميذ ابن دريد وأقدم من وصل شرحه إلينا، وعبد القادر البغدادي صاحب خزانة الأدب المتوفى 1093هـــ، وحاجي خليفة جعلوها (229) بيتاً. والتبريزي المتوفى 502هـــ جعل عدد أبياتها (253) بيتاً. والزمخشري المتوفى 538هـــ جعها (252) بيتاً. وابن هشام اللخمي المتوفى 577هـــ جعلها (253) بيتاً. وأبو مروان عبد الله بن عمر بن هشام الحضرمي المتوفى 550هـــ جعلها (234) بيتاً. وعز الدين بن جماعة المتوفى 767هـــ جعلها (226) بيتاً. ومحمد الأردبيلي الذي أعرب المقصورة جعلها (244) بيتاً.

أما مطعها فقد جعله المسعودي المتوفى 346هـــ، وابن خالويه، والتبريزي، والصاغاني المتوفى 650هـــ ، وموفق الدين عبد الله بن عمر الأنصاري المتوفى 677هـــ، وابن خلكان المتوفى 681هـــ، وعمر بن هشام الحضرمي المتوفى 720هـــ، وعز الدين بن جماعة، وحاجي خليفة.

أما تري رأسي حاكي لونه ** طرة صبحٍ تحت أذيال الدجى

أما الزمخشري المتوفى 538هـــ، وابن هشام اللخمي المتوفى 577هـــ، ومحمد الأردبيلي، فقد جعلوه:

يا ظبية أشبه شيء بالمها ** ترعى الخزامى بين أشجار النقى

بيئة وعصر المقصورة :

إنَّ الأدب ابن بيئته وابن عصره، فمنهما يستمد الموضوعات والتعابير والأساليب والمضمون الفكري، وهو يتأثر بالحياة الاجتماعية، والخلقية والاقتصادية والثقافية، والسياسية والدينية، ويتأثر بالإقليم والأحداث والظاهرات الكبرى؛ مما يميز أدب كل بيئة وعصر عن غيره.(18)

وقد جاء ابن دريد إلى كور الأهواز في بلاد فارس وافداً على الأمير عبد الله بن محمد بن ميكال وفيها نظم مقصورته، وقدّم للأمير كتاب "جمهرة اللغة" سنة 297هـ، وأقام ابن دريد في فارس نحو ستة أعوام تولى خلالها"ديوان فارس" فكانت الكتب تصدر عن رأيه وبتوقيعه.(19) وكان عهد آل ميكال وفترتهم عهد رخاء واستقرار وثراء، فقد جمعوا حولهم الأدباء والعلماء والحفاظ أمثال بكر بن محمد بن إسحاق، ومحمد بن إسحاق السَّراج والجواليقي، وأبي علي النيسابوري، والحجاجي.(20)

وذكر الثعالبي في عز ومجد آل ميكال ما نصه: " القول في آل ميكال وقدم بيتهم، وشرف أصلهم، وتقدم أقدامهم، وكرم أسلافهم وأطرافهم، وجمعهم بين أول المجد وأخيره، وقديم الفضل وحديثه، وتليد الأدب وطريفه، يستغرق الكتب، ويملأ الأدراج، ويحفي الأقلام، وما ظنك بقوم مدحهم البحتري، وخدمهم الدريدي .... وسير فيهم المقصورة التي لا يبليها الجديدان، وانخرط في سلكهم أبو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر".(21)

إن الفترة التي عاشها ابن دريد في ظل آل ميكال هي العصر الذهبي في حياته، وما تمتع به من جاه ونعيم في تلك البيئة التي امتازت بالرخاء والاستقرار، كان له صدى كبير في مقصورته، وخاصة في تعدد موضوعاتها، واعترافه بفضل آل ميكال

عيه في القسم الذي خصصه لمدحهم. فهو لم يفكر بالرحيل عنهم إلا بعد عزل ابني ميكال وانتقالهما إلى خراسان.(22)

العاطـــــفة :

يتخذ التحليل الأدبي مقاييس للعواطف، وهي مرنة من طبيعة العمل الأدبي المرن الذي لا حدود له يتوقف عندها، وهذه المقاييس: الصدق، والقوة، والروعة، والسمو. أما الصدق فيراد به كون الكلام يعبر عن شعور حقيقي يختلج في نفس صاحبه، وأما القوة، فيراد بها مدى تأثر الكاتب أو الشاعر، والعاطفة القوية كثيراً ما تطغى في الأثر الأدبي على سائر العناصر، وتمنح التعابير من قوتها، فيبدو لك التعبير موحياً حاملاً شحنةً من المعنى أوسع من نطاق أحرفه، والروعة: هي ما نقف حياله معجبين، فتعترينا الدهشة والإكبار والبهوت أمام عظمته، والعاطفة الرائعة عاطفة جبيلة، تتجاوز العادي والمألوف لتصبح درباً من التفوق، أما سمو العاطفة فينبع من أن عواطف البشر نوعان: عواطف منحطة تشد صاحبها نحو ما هو مسترذل مستقبح في عرف الإنسان، وعواطف سامية تشد صاحبها نحو العلاء، وتدفعه إلى ما هو مثالي من أنواع السلوك.(23)

ومن خلال النظر في المقصورة نجد أنها تمثل قمة التفاعل الفلسفي بين ذات الشاعر ومجتمعه في البعدين الزماني والمكاني، فهي عبارة عن لوحة كبيرة تطل عينيا من واجهتها لوحات صغيرة استطاع الشاعر أن يقنعنا من خلالها بعمق ما يجيش في صدره من قضايا اجتماعية ونفسية واقتصادية وفلسفية عاشها أو وقع تحت تأثيرها. وسيتم تناول مقاييس العاطفة لبيان مدى انسجامها وتوافرها في المقصورة:

الصدق: نلمح شعوراً حقيقياً يجيش في نفس الشاعر، فهو ينقل لنا ما كان يعانيه، وما تعرض له من متاعب؛ لذلك برزت التجربة الفردية الصادقة في التعبير عن أدق الهموم في الحياة الخاصة والعامة للشاعر.

ويظهر الصدق في مدحه لأهل العراق، وأنه لم يفارقهم عن كره لهم، وفي مدحه لابني ميكال؛ لأنه يشعر بأنهما سبب ما نال من عز وجاه حين احتضناه مدة طويلة. ويظهر ذلك في قوله:(24)

نفسي الفِداءُ لأميريَّ ومَنْ ** تحتَ الــسَّماءِ لأمــيريَّ الفِدا

لا زال شكري لهما مواصلاً ** لفظي أو يعتاقني صرفُ المنى

القوة: نجد عاطفة الشاعر قوية متأثرة، ويظهر ذلك من خلال الأحداث التي توالت عيه، وتقبات الزمن التي خضع لها، وصب ذلك من خلال تعابيرموحية تحمل شحنات متعددة من المعاني للفظ الواحد، فهو يشكو طول الفراق وتباريح الشوق وضيق العيش، وهو من خلال ذلك يتأثر ويقتدي بمن عدا عليهم الدهر وصب عيهم سياطه. ويظهر ذلك في قوله:

إنْ يَحْمِ عن عيني البُكا تَجَلِدي ** فالقلب موقوفٌ على سُبُلِ البُكا

لو كانتْ الأحلامُ ناجَتْنِي بمـــا ** أَلقاهُ يقظانَ لأصمـــاني الرَّدى

فقوله (يحم) أي يمنع، يقال:" حميتُ المكان أحميه حمىً" إذا منعته، وحميتُ المريض، إذا منعته من الغذاء الضار. وأصماني الردى: قتلني مكاني. والمعنى: إن يمنع التصبر عيني من البكاء، فالقلب موقوف على سبيل البكاء25).

الروعة: نجد ابن دريد يجعلنا نقف معجبين تعترينا الدهشة والإكبار حين ننظر إلى بعض الأبيات التي تجاوز فيها العادي والمألوف لتصبح درباً من التفوق يجعل العاطفة جليلة ومثال ذلك قوله:

إذا اجتهدْتَ نظراً في إِثرِهِ ** قُلتَ سناً أَوْمَضَ أو برقٌ خفا

كأنما الجوزاءُ في أرساغِهِ ** والنجمُ في جـــبهته إذا بدا

هما عتادي الكافيان ** أعْدَدْتُهُ، فليناً عني مَنْ نـــأى

فهو يصور فرسه في سرعته بالضوء والبرق، وشبه العزة في جبهته بالثريا، ويقول: إن هذا الفرس والسيف إذا كانا بحضرتي لم أفكر فيمن بَعدُ عني من عشيرتي، ولم أبال مع حضورهما بحضور مَنْ سواهما.(26)

السمو: بما أن عواطف البشر تتراوح بين عواطف منحطة وأخرى سامية، فقد رأينا النموذجين في مقصورة ابن دريد، فقد تغنى بالخمر وجاهر بها ووصف مجالس الشراب، وأنه مارس كل ما يشتهيه كما في قوله:

قد صانها الخمارُ لمّا اختارها ** ضَنّاً بها على سواها واختبى

فأي عاطفة نشعر بها ونحن نرى هذا البيت وأمثاله في وصف الخمرة والتغني بها، بل هو حكم على عاطفة وشعور منحط عند شاعرنا.

وقال تمميذه أبو علي القالي: "كنت أقول في نفسي: إن الله عز وجل عاقبه لقوله في هذه المقصورة، يخاطب الدهر(27).

مارَسْتُ مَنْ لو هَوَتِ الأفلاكُ مِن** جانب الجوِ عليه ما شكا

أما النموذج الثاني وهو العاطفة السامية التي تشد صاحبها نحو العلاء فنجده في أبيات كثيرة من المقصورة، كما في قوله: في ذكره لعدة الحرب كالسيف والفرس، وفي الحكم الكثيرة التي ضمنها في النص، كقوله:

إذا تَصَفَّحْتَ أمورَ الناسِ لـــم ** تُلْفِ امرأً حازَ الكمالَ فاكتفى

عوِّل على الصبرِ الجميلِ إنَّهُ ** أَمْنَعُ ما لاذَ بِهِ أولو الحجـــــا

الأسلوب :

يمكن إجمال صفات الأسلوب في السمات الآتية:(28)

1. وضوح الفكرة وجلاء معانيها.

2. قوة التعبير الموحي عن انفعال حاد لذهنية الأديب.

3. الجمال في عرض الصّور في الألفاظ الدالة باتجاهيها الذاتي والموضوعي.

أما الأولى فالمقصود بها وضوح القول وجلاء معانيه؛ ليحقق عند القارىء الفهم الواضح في لغة سهلة غير بعيدة عن دقة الأفكار، وتمتعها بقسط دال ومناسب من الخيال.

وقوة التعبير تتضح من خلال بلاغة التعابير، وتعدد الأفكار وكثافتها فمبدأ البلاغة هو التعبير بقليل من الألفاظ عن كثير من المعاني، وهذا يُحدث في عقل القارىء أو السامع وإحساسه هزة عنيفة من التأمل للواقع.

والجمال في عرض الصور في الألفاظ يتمثل في جمال الألفاظ وجمال الجمل إلى جانب جمال المعاني، وصفات الألفاظ الجميلة تتضح من خلال عدم تكرار الحروف في الألفاظ، أو تنافرها، وتقارب مخارجها، ونبذ الكلمات الكريهة في جرسها الصوتي، وتباعدها عن الخشونة والطول.(29) وحتى يتم دراسة الأسلوب في المقصورة لا بد من استعراض هذه السمات وهي كالآتي:

وضوح الفكرة وجلاء معانيها: جرى أسلوب ابن دريد على ما اعتاده الشعراء الأقدمون من البدء بالنسيب وذكر المرأة، ثم انتقل إلى مشهد الشكوى من المشيب، ثم أخذ يرسم لوحة بعد لوحة بنسج جليل من المعاني، إذ استطاع أن يضع اللفظ الصحيح في مسلكه التعبيري الصحيح، فقد حشد الشاعر أكبر قدر ممكن من الألفاظ المقصورة التي حملت معاني واضحة حققت عند القارىء الفهم الواضح، وكثيراً ما كان اللفظ المقصور يحمل أكثر من معنى مما جعله يتمتع بقسط دال ومناسب من الخيال، وبأسلوب بديع ورشيق موحٍ إلى قدرة إبداعية معبرة عن الهدف من القول، وقد مزج كل ذلك بأخيلة بديعة سابحة تدل على تفوق الشاعر وقدرته في تأليف الصور وتنسيق الأفكار.

ولم يكلف نفسه استحياء الصور القديمة ومحاكاتها وأشخاصها، وإن استخدم بعض الألفاظ الدالة عليها كإشارته إلى امرئ القيس، والزباء وسيف بن ذي يزن، وذلك لم يمنعه من استدراك بعضها بعفوية ولغة سهلة.

وقد جاءت المعاني بألفاظ سهلة، وبأسلوب لم يبتعد فيه الحسن المعنوي المعبر عن الديمومة في التقاط الصور الدالة على استمرار الحركة للمزج والربط بين الأفكار التي طرحها في النص من خلال الاعتماد على الأسلوب الإنشائي، لا سيما النداء الذي اتفق مع موقفه الشعوري الذي يستدعي الطلب والشكوى من أحداث الزمان. وبما أن أسلوبه واضح، فكان من الطبيعي أن يلتمس بعض المحسنات البديعية، لكي يرصع بها ألفاظه وعباراته، وبخاصة الطباق الذي يتناسب وطبيعة المقارنة بين الأشياء والأمور في مثل: مبيض ومسود، الغدو والسرى، ترضى وتأبى، ورنق وصفا....

وذكر د. شوقي ضيف أن ابن دريد عني بادماج شيء من الألفاظ الغريبة؛ لأنه أراد بالمقصورة أن تكون متنا لغوياً، فاختارها أسلوباً وسطاً بين الإغراب والسهولة، لا بما وضع فيها من ألفاظ غريبة فحسب، بل بما حشد فيها من الألفاظ المقصورة أيضاً. فوازن فيها بين ما جمع من الألفلظ الغريبة ولغة الشعر العذبة.(30)

قوة التعبير: ظهرت بلاغة التعابير وقوتها عند ابن دريد من خلال اعتماده على المقصور، من الأسماء والأفعال التي يحمل معظمها أكثر من معنى؛ لذا عدّ اللغويون المقصور من المشترك "ما اتحدت صورته واختلف معناه" (31) ومثال ذلك:

وهم لمنْ لانَ لَهُمْ جانِبُهُ ** أظلَمُ مِنْ حيَّاتِ أَنْباث السَّفى

عبيدُ ذي المالِ، وإنْ لم يطمَعُوا ** مِنْ غَمْرِه في جرعةٍ تَشْفي الصَّدى

إن النظر في البيتين السابقين يجعل القارئ يعمل فكره ويتأمل بلاغة التعبير وتعدد الأفكار، فالبيت الأول مأخوذ من المثل "أظلم من حية" والسفا: التراب،

ونوع من الشوك، وتظهر الحكمة في البيتين وتعدد المعاني في ذكر صفات الناس، ونجد النفظة تحمل أكثر من معنى فالغمر: السيد المعطاء والماء الكثير. والصدى: العطش، وتردد الصوت، واسم طائر وهو الذي تسميه الأعراب: الهامة.(32)

وبالنظر في معظم أبيات المقصورة نجد ألفاظ أبياتها قليلة، ولكنها تحمل معاني كثيرة، وهذا يدفع القارئ إلى التأمل والنظر فيها، بالإضافة إلى تعدد الأفكار الفرعية فيها، حيث تمثل كل مجموعة من الأبيات فكرة مستقلة تكاد تكون موضوعاً قائماً بذاته.

فالشاعر رسم لنا صورة واقعية تمثل بجلاء قوة التعابير، ودقة ألفاظ تمثل وضوح أسلوبي ملموس في ريشة تمثل أطر معركة الحياة.

الجمال في عرض الصور في الألفاظ: لقد صاغ بعض أفكاره ومعانيه في أساليب من البيان الرائع؛ فكانت أصدق دلالة على ما أراد، وقد اعتمد في كثير من الأبيات عى ألفاظ سهلة تؤدي إلى معاني جمة، ابتعد فيها عن حوشي اللفظ وغرابة المعاني ـ وإن وجدت فهي تفهم من السياق ـ فضلاً عن تسلسل في عرض أفكار النص.

وأثناء قراءة النص نجد أساليب البيان والبديع ظهرت فيها براعة الشاعر في رسم الصور، فقد نسب المصائب إلى الدهر وأخذ يناديه ويخاطبه، ووظف التشخيص توظيفاً مناسباً، فأسدل ستاراً من الحياة والحيوية على المعنويات والجمادات، ومثال ذلك قوله:

ما اعْتَنَّ لي يأْسٌ يُناجي همتي ** إلا تحداه رجاءٌ فاكتمى (33)

فهو يشخص اليأس ويجعله كالإنسان يعترض ويناجي، وأسبغ على الرجاء صفة الإنسان الذي يتحدى، ثم انظر إلى الطباق بين يأس ورجاء، والاستعارة المكنية في صدر البيت وعجزه. ومثل هذا البيت كثير يشير إلى جمال الألفاظ والجمل والمعاني، ولا نجد فيه تكراراً للحروف أو تنافرا فيها.

وقد أجاد ابن دريد في صياغته للصور الملائمة لما رسم لونا وشكلاً ونمطاً لا ينفر الذوق، أو يبعد الحس الفني، بل جاءت تراكيبه وصوره مفعمة بألفاظها ومعانيها، ومتقنة ومتفقة مع المواقف والمشاهد، إذ استطاع أن يستحضر لنا الواقع الحي وكأنه واقع معاش، فاستطاع أن يسكب في الألفاظ والأصوات التناسق والتناغم وعدم التنافر.

ومما زاد في جمال العبارات والصور أنه ربطها بالمنهج العقلاني في معظم محاور النص، وظهر ذلك في مقارناته بين حاله أيام الشباب والعز وحاله بعد الشيب والعجز والفقر، ثم في ذكر أحوال الشخصيات التي تحدث عنها وتأسى بها، وفي الحكم التي لم تكن مفتعلة بل لخصت الغاية من القضايا التي طرحها.

بعد هذا العرض لأسلوب الشاعر تبين أن المقصورة جاءت محكمة البناء في تدرجها المتنامي فكانت من بدايتها تذكرة بنهاية الإنسان التي تبدأ بعلامات الشيب، ثم عاد في نهاية المقصورة ليربطها بالبداية من خلال الحديث عن نهاية الإنسان في قوله: (34)

فإنْ أَمُتْ فقد تناهتْ لَذَّتي ** وكلُّ شيْءٍ بَلَغَ الحدَّ انتهى

وقد يطبع علينا طالع فيقول: إن ابن دريد أجهد نفسه وتكلف في الركض وراء المقصور ليوظفه في المقصورة، وإن بعض الألفاظ لا يفهم معناها إلا بالرجوع إلى المعجم. فنقول له: إن النص ابن بيئته وزمانه، وما هو مستعجم علينا في هذه الأيام كان في زمن الشاعر حياً مستعملاً واضح المعنى، فكل لفظ جاء في مكانه المناسب ليؤدي الغرض المقصود.

الموسيقـــــا :

يا ظبية أشبهَ شيءٍ بالمهـــا ** ترعى الخُزامى بين أشجارِ النقا (35)

--ب-/-ب ب-/--ب- ** --ب-/--ب-/--ب-

مستفعلن/ مستعلن/ مستفعلن ** مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعــلن

القصيدة على بحر الرجز، وليس غريباً أن تأتي على هذا البحر؛ لأن الشاعر قصد منها تعريف الناس أكبر قدر من المقصور، والرجز كما قيل: حمار الشعراء، وأنهم احتاجوا إليه في تقييد الحكمة والمثل والموعظة والقصة، ومن هنا قيد العلماء علومهم غالباً بالرجز. (36) والحركة الإيقاعية المبنية على التفعيلة الطويلة (مستفعلن) المؤثرة في تأطير ألوان الصور المتعددة، المعتمدة على الحركة السريعة في مسرح حياة الشاعر (37) لا سيما إذا عرفنا أن ابن دريد من المعمرين الذين نضجت تجربتهم في الحياة.

ويرى أهل العروض أن حروف المد التي هي أصل من أصول الكلمات وجزء من بنيتها يصح أن تجيء روياً في الشعر؛ لأنها تقوم مقام الحروف الأخرى، وتؤدي الغرض الموسيقي منها، بل ربما كانت أقوى وأوضح في السمع، على أن القصائد التي تنتهي بواو أو ياء مد وكلاهما أصول الكلمات، نادرة في الشعر العربي، أما ألف المد [الألف المقصورة] فقد رويت بكثرة في الشعر القديم والحديث .(38)

ونجد أن الألف المقصورة أعطت القافية جرساً موسيقياً يساعد في توضيح المعنى من خلال التنغيم في نطقها، وقد وفق الشاعر في وضع كل مقصور في مكانه من البيت؛ مما ساعد في إتمام المعنى، وخاصة في الحكم التي أوردها، فلو حاولنا استبدال أية كلمة مكان الكلمة المقصورة لما أدت المعنى المطلوب. كما أن قافية المقصور التي زاوج فيها الشاعر بين الاسم والفعل أمدته بنفس موسيقي ساعد قريحته على أن تجود بهذا الكم الهائل من الأبيات.

الابتكار في المقصورة :

لم يكن ابن دريد صاحب السبق في ابتداع القصائد المقصورة، فهي موجودة منذ العصر الجاهلي، مروراً بالعصر الأموي. ولكن ما يعد إنجازاً وابتكاراً لابن دريد في هذا المجال تلك الصياغة الفنية التي تفتقت عن ثقافة واسعة ونَفَس شعري طويل جعل القصيدة ملحمة مصغرة بما نقشت من أبيات وصلت إلى مائتين وخمسين ونيف، وهذا العدد لم يصله شاعر حتى عصر ابن دريد.

كما أن هذه الملحمة حوت مواضيع متلاحمة في الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية، فهي شاهد على الفترة التي عاشها الشاعر في العصر العباسي الثاني، وما حصل فيه من تقلبات اجتماعية أثرت في سلوك الناس، فصورها الشاعر عن طريق هذا الكم الكبير من الحكم التي زخرت بها القصيدة.

ويُعد لشاعرنا أيضاً هذا العدد الكبير من الأفكار الرئيسة التي عجت بها المقصورة، فكانت كل فكرة عبارة عن لوحة فسيفساء مستقلة أسهمت في بنيان هيكل القصيدة.

أما مضمار الابتكار الأكثر شموخاً فهو قصد شاعرنا تعليم الناس المقصور وحفظه من الضياع، ويكفيه فخراً أنها حوت ثلث المقصور من لغة العرب.(39) وتتضح فيها مقدرته اللغوية وبراعته التعليمية في توظيف كثير من الألفاظ المقصورة التي أصبها ممدود فتعطي أكثر من معنى في خدمة السياق. كيف لا وهو أعلم الشعراء وأشعر العلماء. ومن الأمثلة على ذلك قوله: (40)

يَنوي التي فَضَّلَها رَبُّ العُلى** لَمَّا دَحا تُرْبَتَها على البُنى

العُلى من العلو مضموم الأول مقصور، ويفتح أوله فيمد فيقال (العلاء). والبُنى جمع "بنية" مقصور، والبِناء بالكسر والمد البنيان، وزعم قوم أنّ "البُنى" مثل "العُلى" إذا ضممتَ قصرتَ، وإذا فتحتَ مددتَ، والأول أعرف.(41)

ومثل هذا المثال كثير في المقصورة.

تحليـــل الشـــكل :

ينضوي تحت تحليل الشكل الأمور الآتية :

1ـــ **الألفاظ اللغوية.** وهي الكلمات التي يفسر معناها بكلمة واحدة أو بضدها، وكان قصد ابن دريد في مقصورته أن يأخذ الناس إلى حفظ الألفاظ المقصورة في النغة، فجاءت لا تتعمق في الإغراب اللفظي، فقد استطاع أن يسلك الكثرة في ألفاظها في أساليب سهلة يسيرة، وقد عني بإدماج شيء من الألفاظ الغريبة؛ لأنه أراد بالقصيدة أن تكون متنا لغوياً بما حشد فيها من ألفاظ مقصورة وألفاظ غريبة، ومع ذلك ظلت فيها نضرة الشعر وجماله. (42)

وقد استطاع ابن دريد أن يوظف كما كبيراً من الألفاظ التي تناثرت في أبيات النص، فجاء كل واحد منها معبراً عن الفكرة التي سيق من أجلها، وهذا يدل عى مقدرة رائعة عند الشاعر في امتلاك ناصية اللغة. ومعظم ألفاظه ذات دلالات موحية وتناغم إيقاعي يجعل القارئ يحس بصدق الشاعر الانفعالي والوجداني.

وقد وظف من الألفاظ المترادف، والمشترك، والمتباين، والأضداد، وقَصَرَ الممدود، ولا يتسع المقام هنا لذكر هذا السيل من الألفاظ ومعانيها؛ لذا يُرجَع إليها في موضعها من النص.

2ـــ **التعابـــير اللغوية والتراكيب :**

أوضح ابن جنيّ أن الجملة هي النموذج التركيبي للكلام، فالكلام في تأليفه وتركيبه يبنى عى عناصر التركيب التي يشترط فيها أن تكون تامة ومفيدة، وهذه صورة الجمل. (43)

ووقف النحاة المحدثون عند التركيب وأنواعه وتعريفه، فعرفه مصطفى الغلاييني: " المركب قولٌ مؤلف من كلمتين أو أكثر لفائدة، سواء كانت الفائدة تامة، مثل: "النجاة في الصدق" أم ناقصة، مثل: "إنْ تتقن عملك".(44)

وبناء عيه فإن التراكيب والتعابير اللغوية هي الجمل والعبارات التي تتشكل بأكثر من كلمة، وتحمل معنى في النص بحاجة إلى شرح. وسيتم تناول التعابير النغوية والتراكيب في المقصورة كما وردت في شرح ابن هشام اللخمي.

وهي أكثر من أن تحصى في المقصورة فمنها الجمل الاسمية ومنها الجمل الفعية، ولكن سيتم الوقوف على التراكيب ذات المعاني التي بحاجة إلى شرح.

اشتعل المبيض، وهو كناية عن انتشار الشيب وهو مأخوذ من قوله تعالى: "واشتعل الرأس شيباً" [مريم 4] وورد في البيت الآتي: (45)

واشتعلَ المُبْيَضُّ فــــي مُسْوَدِّه ** مِثْلَ اشتعالِ النارِ في جَزْلِ الغضا

غاضَ ماءُ شِرَّتي: نقص النشاط والحدة. ورد في البيت الآتي: (46)

وغاضَ ماءُ شِرَّتي دهرٌ رمـــى ** خواطِرَ القلبِ بتبريــح الجـــوى

جفا أجفانها طيفُ الكرى: كناية عن الأرق وعدم النوم. ورد في البيت الآتي: (47)

واتخذ التَّسهيدُ عَينــي مَأْلَفــاً ** لمـــا جفـــا أَجفانَها طَيْفُ الكَرى

فضَّ أصلادَ الصفا: لو وقع ما يلقاه قلبه من البعد والشوق على الصخر الصب العريض لتكسر هذا الصخر. ورد في البيت الآتي: (48)

لو لابَسَ الصخْرَ الأصَمَّ بعضُ ما** يلقاهُ قلبــي فَضَّ أصـــلادَ الصَّفا

أَرمقُ العيشَ: أي أعطى منه ما يمسك رمقي، والرمق بقية النفس، والعيش: المطعم والمشرب. ورد في البيت الآتي: (49)

أَرمُقُ العيشَ علــى بَرْضٍ وإنْ ** رُمْتُ ارتشافاً رُمْتُ صعبَ المُنتسا

جار عيبهم صَرْفُ دهر. مال عليهم الدهر ونوائبه وتقلبه من حال إلى حال. ورد في البيت الآتي. (50)

هل أنا بِدْعٌ مِنْ عــرانيــنَ عُلا ** جارَ عليهم صَرْفُ دَهْــرٍ واعتدى

أثبتا لي أملاً: أسسا لي الخير والرجاء. ورد في البيت الآتي: (51)

همــا اللذان أثبتــا لــي أمَــلاً ** قــد وقفَ اليأْسُ بــه علـــى شفا

مدَّ قطريه الصِّباعليَّ: نثر اللهو والفتوة جانبيه عليه. ورد في البيت الآتي: (52)

ولو أشاءُ مدَّ قُطْرَيْهِ الصِّبــا ** عليّ في ظلِّ نعيمٍ وغِنى

بنغ السيلُ الزُبى: بلغ الأمر منتهاه فلا يُغير ولا يُصلح. ورد في البيت الآتي: (53)

لَسْتُ إذا ما بَهَضَتْني غَمْــرَةٌ ** مِمن يقولُ بَلَغَ السَّيلُ الزُّبى

انقدَّ في البطن السَّلى: القد القطع طولاً، والسلى للماشية بمترلة المشيمة التي يتتف فيها الولد في بطن أمه، وإذا انقطعت قتلت. والمقصود الخضوع والاستسلام. ورد في البيت الآتي: (54)

ولا أقولُ إذا عرتني نكبــةٌ ** قولَ القَنوطِ انقَدَّ في البطن السَّى

يعظه الدهر: يذكره بصروفه وأحداثه. ورد في البيت الآتي: (55)

مَن لم يَعِظْهُ الدَّهْرُ لم ينْفَعْهُ ما ** راحَ بــه الواعظ يومــاً أو غَدا

ضيع الحزم: ترك الاحتراس. ورد في البيت الآتي: (56)

مَن ضيَّعَ الحَزْمَ جَنى لنفسهِ ** نَدامَــةً أَلْذَعَ مِــن سَفْــعِ الذّكــا

حبت الدهر شطريه:اختبرت الدهر شطريه من خير وشر.ورد في البيت الآتي (57)

إني حلبتُ الدَّهْرُ شَطْرَيهِ فقد ** أَمَرَّ لــي أَحيــاناً وأَحيــاناً حَــلا

فالدهر يكبو بالفتى: الأبد الممدود يترل من قدر الشاب. ورد في البيت الآتي: (58)

فالدَّهرُ يكبو بالفتــى وتارةً ** يُنْهِضُهُ مِــنْ عَثْــرَةٍ إذا كبـــا

سامرهم طيف الكرى: حادثهم ليلاً أثناء النوم. ورد في البيت الآتي: (59)

وفتيةٍ سامَرَهُم طَيفُ الكَرى ** فسامَروا النَّومَ وهُم غيدُ الطُّلى

والشمس تمجُ ريقها: إنها غاية في ارتفاعها وشدة حرها، وأنه لا ظل لشيء في ذلك الوقت. ورد في البيت الآتي: (60)

أَوفَيْتُ والشَّمسُ تَمُجُّ ريقَها ** والظِّلُّ من تحتِ الحذاءِ يُحتَذى

لم يملك الماء عليها أمرها: هذه الخمرة غير ممزوجه لم تكسر حدتها. ورد في البيت الآتي: (61)

لم يملكِ الماءُ عليها أَمرها ** ولم يُدَنِّسها الضِّرامُ المُحْتَضى

3ـ الأنماط اللغوية :

هي الطريقة والمذهب والفن الذي يصاغ به الشيء (62) والقصود به هنا الأساليب اللغوية.

وقد اعتمد ابن دريد على الأنماط اللغوية، وزين بها معظم أبيات القصيدة فزادتها قوة في السبك، وجعلت عباراتها تفيض بالأساليب التعبيرية التي تفيض حركة وتشخيصاً. والأنماط اللغوية الواردة في المقصورة هي:

– **الشرط**. وهو أكثر الأنماط اللغوية دوراناً في المقصورة، فقد ورد في خمسة وستين بيتاً، ولا يتسع المقام لذكرها هنا، ولعل كثرة الشرط تعود إلى هذا الكم الكبير من الحكم التي ضمنها في المقصورة، ومن المعروف أن معظم شعر الحكمة يعتمد على أسلوب الشرط، وهذا واضح في شعر الحكمة عند زهير والمتنبي وغيرهم. كما أنه اعتمد على الشرط أيضاً في شكوى البعد عن الديار، وفي خطابه لدهر الذي صب عليه المحن.

– **النفي**. ورد في اثنين وعشرين بيتاً. وقد اعتمد عليه في حديثه عن رحلة الصحراء.

– **الأمر**. ورد في ثلاثة عشر بيتاً

– **الاستفهام**. ورد في خمسة أبيات.

– **النداء**. ورد في أربعة أبيات.

– **القسم**. ورد في ثلاثة أبيات.

– **التعجب**. ورد في ثلاثة أبيات.

– **التمني**. ورد في بيتين.

*الخاتمـــــــة :

في نهاية هذه الدراسة لابد من الإشارة إلى أهم النتائج التي توصلت لها :

1ـــ نالت المقصورة شهرة وأهمية واسعة ، فقد تناولها المتقدمون والمتأخرون بالشرح والمعارضة .

2ـــ بالرغم من أن البعض عدها من الشعر التعليمي، فهي تنم عن تجربة عميقة لصاحبها، وخبرة عالية في تصاريف الزمان وأحداثه .

3ـــ أظهر الشاعر براعة فائقة في وصف أحوال الناس من خلال الحكم التي رصدت الواقع كما هو، بل إن معظمها واقع في أيامنا هذه.

4ـــ تعد وثيقة وسجلاً تاريخياً لحقبة زمنية طويلة عاشها الشاعر في عدة أماكن.

5ـــ إن القصيدة تمثل ملكة لغوية فذة عند الشاعر، ومقدرة على توظيف الألفاظ والمعاني في بناء الحدث بناءً هرمياً متسلسلاً .

6ـــ كانت العاطفة في المقصورة صادقة ؛ لأننا نلمح شعورا حقيقيا في نفس الشاعر ؛ فهي تمثل قمة التفاعل الفلسفي بين ذات الشاعر ومجتمعه .

7ـــ جاء أسلوب المقصورة محكم البناء في تدرج متنام يمثل قوة التعابير ، ودقة ألفاظ تمثل وضوح أسلوبي ملموس .

8ـــ قافية الألف المقصورة التي زاوج فيها الشاعر بين الاسم والفعل أمدته بجرس موسيقي أثرى قريحته أن تجود بهذا الكم الكبير من الأبيات ,

9ـــ كان هدف ابن دريد تعليم الناس المقصور وحفظه من الضياع ، فقد حوت المقصورة ثلث المقصور من لغة العرب

التوصيات :

القصيدة تشكل تربة خصبة في مجال الدرس اللغوي، بحيث يستطيع الباحث أن يستجلي فيها مستويات اللغة وما فيها من ظواهر في مجال الدراسات العيا .

*** المصادر والمراجع :**

1. ابن الأنباري، محمد بن القاسم، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، مكتبة بغداد.

2. أنيس ، إبراهيم ، 1981 ، موسيقى الشعر، ط5، (د.م) .

3. البغدادي ، عبد القادر بن عمر، 1418 – 1998 ، خزانة الأدب، قدم له د. محمد نبيل طريفي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،.

4. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك، 1420 – 2000 ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت .

5. ثيوني ، حميد آدم ،1427ــ2006 ، فن الأسلوب، ط1، دار صفاء، عمّان .

6. ابن جنيّ ، أبو الفتح عثمان، (د.ت) ، الخصائص، تحقيق عبد الحميد بن محمد، المكتبة التوفيقية، سيدنا الحسين .

7. أبو حاقة ، أحمد ، (د.ت) ، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت .

8. الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي، 1996 ، زهر الآداب وثمر الألباب، تعليق، قاسم محمد وهب، منشورات وزارة الثقافة .

9. الخطيب التبريزي أبو زكريا يحيى بن علي، 1415 – 1995 ، ديوان ابن دريد وشرح مقصورته، قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت،.

10. ابن خلكان ، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد،(د.ت) ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت .

11. ابن دريد ، أبو بكر محمد بن الحسن، 1420 – 1999 ، غاية المقصود في المقصور والممدود، تحقيق هلال ناجي، ط1، عالم الكتب، بيروت .

12. السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، 1399 –1979 ، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار الفكر .

13. الصالح ، صبحي ، 1379—1960 ، دراسات في فقه اللغة، ط1، دار العلم لملايين، بيروت .

14. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، 1420 – 2000 ، الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، ط1، دار إحياء التراث، بيروت .

15. ضيف ،شوقي ،(د.ت)، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة .

16. الغلاييني ،مصطفى ، 1423 – 2003 ، جامع الدروس العربية،المكتبة العصرية،صيدا– بيروت .

17. القفطي ، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، 1955 ، إنباه الرواة عى أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية، القاهرة .

18. مسعد ، عبد المنعم فائز ، 1404 – 1984 ، فن العروض والقوافي، ط1، مطبعة الرائد، القدس .

19. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي بن أحمد، 1419– 1999، لسان العرب، ط3، دار إحياء التراث، بيروت .

20. ابن النديم، محمد بن اسحق،(د.ت) ، الفهرست، تحقيق محمد أحمد أحمد، المكتبة التوفيقية، سيدنا الحسين .

21. ابن هشام اللخمي أبو عبد الله محمد بن أحمد، 1407 – 1986، شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق مهدي عبيد جاسم، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت،.

22. ياقوت الحموي شهاب الدين أبو عبد الله (د.ت) ، معجم الأدباء، مكتبة الثقافة، القاهرة (د.ت).

- **الهوامـــش :**

(1) ابن منظور، 1419–1999 ، لسان العرب، ط3، دار إحياء التراث، بيروت، مادة درد.

(2) ابن خلكان(د.ت)وفيات الأعيان، تحقيق: د.إحسان عباس، ج4، دار الثقافة،بيروت، ص323.

(3) ابن النديم، (د.ت) ، الفهرست، تحقيق محمد أحمد أحمد، المكتبة التوفيقية، سيدنا الحسين . ص93.

(4) القفطي. 1955، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية. القاهرة،ج 3 ص93

(5) ياقوت الحموي، (د.ت) ، معجم الأدباء، مكتبة الثقافة، القاهرة ،ج 18 ص128.

(6) البغدادي، 1418–1998 ، خزانة الأدب، قدم له د.محمد نبيل طريفي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ،ج3 ص115.

(7) ابن خلكان، وفيات الأعيان، ج4،ص328.

(8) أبو هاشم عبد السلام بن محمد الجبائي، من المعتزلة، كان ذكياً حسن الفهم صانعاً للكلام مقتدراً عليه، وله من الكتب: الجامع الكبير، والجامع الصغير، والإنسان، والعوض.ابن النديم، الفهرست، ص241.

(9) ابن الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق، د.إبراهيم السامرائي، مكتبة بغداد. ص94.

(10) السيوطي، 1399–1979، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق، محمد أبو الفضل إبراهيم. ط2، دار الفكر،ج 1 ص78.

(11) ابن النديم، الفهرست، ص94.

(12) الحصري، 1996 ، زهر الآداب وثمر الألباب، تعليق قاسم محمد وهب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،ج1 ص434–435

(13) المرجع السابق، الصفحة نفسها. والبغدادي، خزانة الأدب، ج3، ص114–115.

(14) ابن هشام اللخمي، 1417–1986 ، شرح مقصورة ابن دريد، تحقيق، مهدي عبيد جاسم. ط1،مؤسسة الرسالة، بيروت، ص63.

(15) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد،141.البغدادي، خزانة الأدب، ج3، ص114.

(16) ضيف، شوقي (د.ت) ، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، ص253.

(17) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد، ص56–57.

(18) أبو حاقة، أحمد (د.ت) ، البلاغة والتحليل الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص283.

(19) ابن دريد، 1420– 1999 ، غاية المقصود في المقصور والممدود، تحقيق هلال ناجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص8.

(20) الصفدي، 1420 – 2000 ، الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرنؤوط وتركي مصطفى، ط1، جـــ9، دار إحياء التراث، بيروت ، ص 88 – 89.

(21) الثعالبي، 1420 – 2000 ، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، ط1، جـــ4، دار الكتب العلمية، بيروت ، ص407.

(22) ابن خلكان، وفيات الأعيان، جـــ4، ص 325، البغدادي، خزانة الأدب، جـــ3، ص115.

(23) أبو حاقة، أحمد ، البلاغة والتحليل الأدبي، ص294–295

(24) الخطيب التبريزي، 1415– 1995، ديوان ابن دريد وشرح مقصورته، قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص202.

(25) الخطيب التبريزي، ديوان ابن دريد، ص134–136

(26) المرجع السابق، ص194–195

(27) البغدادي، خزانة الأدب، ج3، ص115.

(28) ثويني ، حميد آدم ، 1427–2006 ، فن الأسلوب، ط1، دار صفاء، عَمان ، ص23.

(29) المرجع السابق، ص23–28

(30) ضيف ، شوقي ، العصر العباسي الثاني، ص246

(31) الصالح ، صبحي ، 1379–1960 ، دراسات في فقه اللغة، ط1، دار العلم للملايين، بيروت . ص302

(32) التبريزي، ديوان ابن دريد وشرح مقصورته، ص222

(33) التبريزي، ديوان ابن دريد وشرح مقصورته، ص172.

(34) (1) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد، ص 463.

(35) ابن هشام اللخمي شرح مقصورة ابن دريد ، ص47.

(36) مسعد ، عبد المنعم فائز، 1404 – 1984، فن العروض والقوافي، ط1، مطبعة الرائد، القدس ، ص37.

(37) ثيوني ، حميد آدم ، فن الأسلوب، ص27.

(38) أنيس ، إبراهيم ، 1981 ، موسيقى الشعر، ط5، (د.م) ، ص 256–258.

(39) البغدادي، خزانة الأدب، جـــ3، ص114. ضيف، شوقي ، العصر العباسي الثاني، ص253.

(40) الخطيب التبريزي، ديوان ابن دريد وشرح مقصورته، ص 176.

(41) المرجع السابق، ص177.

(42) ضيف ، شوقي ، العصر العباسي الثاني، ص 253، 426.

(43) ابن جنيّ(د.ت) الخصائص، تحقيق عبد الحميد بن محمد، جـــ1، المكتبة التوفيقية، سيدنا الحسين، ص43.

(44) الغلاييني، مصطفى، 1423 – 2003، جامع الدروس العربية، جـــ1، المكتبة العصرية، صيدا_بيروت، ص13.

(45) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد، ص 152.

(46) المرجع السابق، ص 156.

(47) المرجع السابق، ص 161.

(48) المرجع السابق، ص 166.

(49) المرجع السابق، ص 183.

(50) المرجع السابق، ص 223.

(51) المرجع السابق، ص318.

(52) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد، 331.

(53) المرجع السابق، ص 358.

(54) المرجع السابق، ص 360.

(55) المرجع السابق، ص 389.

(56) المرجع السابق، ص 395.

(57) المرجع السابق، ص 402.

(58) المرجع السابق، ص 421.

(59) المرجع السابق، ص 433.

(60) المرجع السابق، ص 445.

(61) ابن هشام اللخمي، شرح مقصورة ابن دريد، ص 463.

(62) ابن منظور، لسان العرب، مادة نمط.

البحث عن الذات في ديوان (ضجيج في الجسد المنسي) للشاعر محمد الأمين سعيدي

الأستاذ رابحي عبد القادر – جامعة سعيدة – الجزائر

[تنحلُّ الضمائر كلّها/هو في "أنا" في"أنت"/لا كلٌّ ولا جزءُ]

(جدارية) محمود درويش

ثمة مفارقة أساسية تستمد تناقضاتها من عمق الممارسة الشعرية تتبدى لكل متمعنٍ قارئٍ لديوانيّ الشاعر الجزائري الشاب محمد لأمين سعيدي (أنا يا أنت)[1] و (ضجيج في الجسد المنسي)[2]. و تتجلى هذه المفارقة فيما يقدمه الشاعر من زخم شعري طافح على بياض التجربة المرتبطة بسنّ الشاعر. ففي الوقت الذي قد يبدأ فيه العديد من الشعراء الموهوبين اكتشاف الأنساق الشعرية الأولى التي تفتح لهم باب التجريب بتردد مريب، يكون الشاعر محمد الأمين سعيدي قد قطع مسافة هامة في رصيد الكتابة الشعرية من خلال تجاوزه للعديد من الحواجز الفنية والفكرية المرتبطة بجرأة الشاعر على الجهر بخصوصيته الإبداعية و الترويج لها بنوع من الثقة الزائدة في إمكانية التصدي للعالم و الانتصار عليه بقصيدة واحدة لا أكثر و لا أقل.

و لعل هذه الثقة في مواجهة العالم بالكتابة الشعرية في عصر أصبحت فيه كتابة الشعر بدون جدوى إن لم تكن هي اللاجدوى، هي التي تجعل من نصوص الشاعر في الديوانين مساحةً لزخم شعري متدفق يواجه به و من خلاله الشاعرُ كمائنَ

عديدةً تنْصُبُها في طريقه الممارسةُ الشعرية نفسُها التي يريد منها أن تدفعه بقوة الموج إلى عمق المغامرة بكل مخاطرها الفنية الفكرية و الجمالية.

و إذا كان الديوان الأول، الذي عادة ما ينبئ عن ميلاد شاعر جديد في قبية العالم الكبرى، هو الثمرة الأولى التي لا يُنتظر منها أن تكون طازجة بأتـــمِّ معنى الكلمة، فإن الشاعر –أيُّ شاعر– يحاول، و إلى آخر حرف من حياته، تتمة هذا الديوان الأول الذي ابتدأه ذات لحظة إبداعية في أول العمر و منتصف الطريق، أو في أول الطريق و منتصف العمر. ذلك أن الشاعر – و لعل هذا ما ينطبق على محمد الأمين سعيدي– يحاول أن يثبت للعالم المتغير بسرعة فائقة بأنه جدير بمواكبة التغيّرات التي بإمكانها أن تطال النص بوصفه ممارسة إبداعية غير خاضعة للتقنين المسبق و التقعيد التلقائي، و أنه قادر على تحلية لغة البحر الشعري المالحة مع طول الوقت، و تخليص فاكهة النص مما علق بها من حموضةٍ سابقة، أو من مرارة رابضة في ذائقة المعنى. إنها نفسها الحالة التي يمضي فيها الشاعر عمره كله من أجل اكتشاف ما ترسب في صمغه الإبداعي من بصمة تنمو مع الوقت و تنضج مع التجربة و تكتمل باكتمال ما يُشَار به إلى النص من خاصية لصيقة بصاحبه.

1– اعطني تجربتك ، أُعْطِكَ موهبتي:

يحاول الشاعر محمد الأمين سعيدي أن يقدم (الأنا) في صورة مضخمة إلى درجة التلاشي في الآخر في ديوانه الأول (أنا يا أنت), و لا يخبر العنوان عن المفارقة التي سبق و أن أشرنا إليها في البداية فحسب، بل يحاول أن يضع الحد النفسي و الوجودي الفاصل بين ما يترسب في عمق الشاعر من انزياحات فكرية ونفسية متعلقة بمستويات وعيه للذات و علاقتها بالعالم المحيط بها من جهة، و بين ما يتسرب في البنيات الواعية و اللاواعية للنصوص المُشكّلة لمجمل الديوان من إيحاءات و إحالات كفيلة بكشف نيّة ما يحتوي عليه الضمني الرابض في الظاهر.

وحتى و إن لم يعمد الشاعر إلى نسج الصورة العامة الباطنة للديوان بمحض إرادته، فإن التمظهرات المفتاحية للديوان و المتمثلة في العتبات الظاهرة و الضمنية، تؤكد عبى اختياره للعنوان مع سبق الإصرار و الترصد على الرغم من كثرة التخييل و وفرة الاحتمالات. كما تؤكد كذلك على توفير الشاعر للمفاتيح التي يريد أن يُحكِم بها إغلاق المسارب الظاهرة و الباطنة في الديوان و يحرم بذلك الناقد من التوغل إلى كوّة اللاوعي التي تشرح النص الضمني الذي يربض في العنوان بوصفه مفترضا مسبقا. ذلك " أن المفترض المسبق، الذي هو نتيجة عملية الافتراض المسبق، هو أحد أبرز أشكال الضمني، ذلكم الذي هو ثاوٍ في البنية النغوية، يحدد عادة بواسطة اختبار النفي"[3].

و في هذه الحالة لا يحيل عنوان (أنا يا أنت) إلى ما يتضمنه المفترض المسبق الذي يسيطر على البنية اللغوية للعنوان من خلال التركيز على عنصر التناقضية بين الأنا و الآخر(أنا في مواجهة أنت) فحسب، و إنما يحيل ما يكتنزه الديوان عبى امتداد صفحاته التي تتجاوز المائة من إحالات ضمنية إلى حالة البحث عن الذات في ما يتصور الشاعر أنه الآخر من جهة، أو في ما يتصور أنه مناداة للآخر الذي يريد أن يكونَهُ، و من ثمّة حثّه على الاندماج في الأنا من جهة أخرى. و يحاول الشاعر أن يغطي حالة الصراع من خلال طمأنة القارئ منذ البداية[4]أنه يعي البعد النفسي لإشكالية العنوان، و من ثمّة إصراره على اختياره. و هو إصرار يخفي ضمنيا إصرارا آخر يريد أن يبحث فيه عن الذات الوجودية في ما يتصور أنه نجاحات مادية عند الآخرين من جهة، كما يريد أن يبحث فيه عن الذات الشاعرة من خلال محاولته تحقيق نصوص شعرية تطمح للوصول إلى ما يتصور أنه نصوص مثالية كتبها الآخرون.

يضع الشاعر محمد الأمين سعيدي ذاته الشعرية في مسار اختار هو أن يكون ضيقا منذ البداية، لأنه يعتقد في قُرارة أناه أنه يمتلك من الأدوات الفنية و الجمالية التي عادة ما يصطلح عليها بالموهبة ما يؤهله للخوض في غمار القصيدة الشعرية من أجل البحث عن البصمة الشعرية في كل خطوة يخطوها في مسار التجربة، كاشفا بذلك عن "رغبته في ورود هذا البناء العميق، و التولج فيه على مهل، و السير فيه عى دروب تاريخه الطويل"(5) .

و لعل هذه الثقة في امتلاك الأدوات الفنية و الجمالية هي التي تجعل من تضخيم (الأنا) أداةً لتحقيق الموضوع العام للديوان، و تجعل منه موضوعا للديوان في الوقت نفسه. ذلك أننا لا نعدم و نحن نتجول بين قصائده أن نلاحظ ميل الشاعر إلى التأكيد عى المواضيع الذاتية على الرغم من تخفّي تيماتها الحقيقية في تيمات عامة موضوعية من خلال الانزياح بالمواضيع الذاتية التي تتعلق بخصوصية العلاقة الحميمية لشاعر مع الآخر (الذي يعبر عنه بـــ"أنت") إلى المواضيع العامة التي تتعلق بالعلاقة الظاهرة لشاعر بمحيطه الاجتماعي العام كما هو الحال في العديد من القصائد كقصيدة (امسكيني/دعوة للالتحام)(6)و قصيدة (نشوة)(7)و قصيدة (في رحاب الذات)(8) على سبيل المثال لا الحصر.

و قد يدرك الشاعر– كل شاعر– أن ضبط سرعة عدّاد تجربة الكتابة عى قاعدة الموهبة الشعرية الخام قد يخلق نصا شعريا مزدوج الانطلاقة و مزدوج السرعة، و من ثمة مزدوج التوجه، منحازا إلى أناه و متشوقا إلى الآخر بطريقة قد ترهق النص و هو يحاول السكن بهدوء وطمأنينة في ضفاف البياض، و ترهن بلاغاته المتراكمة في أتون المغامرة التي لا تجد في النفس غير ما قيل عى الرغم من زخم ما تكتره الذات الشاعرة من آفاق شعرية و إبداعية تنمّ عن مستقبل ميء

بفجائية الكتابة و بوعي المغامرة التي لا مناص من الوصول إليها بغير التصالح مع الذات التي هي جزء من هذا العالم من أجل الوصول إليها والسكن فيها.

2- عتبة العنوان/عتبة الأنا المقنّعة:

يُشكّل العنوان عتبة أساسية من ضمن عتبات النص التي تدل القارئ عىى طرائق الوصول إلى اللبّ من الوجهة الأقل إغلاقا من طرف الكاتب و الحلقة الأضعف من وجهة نظر القارئ. و هو – أي العنوان – يؤدي أحدى "الوظائف النوعية التي يشغلها لتحقيق جدلية بين المتخيل و الواقعي. و هي عملية تركيبية صعبة تتطلب ما يلي:

- انزياح العنوان عن العناوين التقليدية المباشرة،
- الإيهام الذي يؤسس غواية و تأويلا مغايرا،
- شاعرية تنفلت من الجملة و مدى اتساعها الدلالي"[9] .

إن العنوان دالٌّ و مُخبرٌ ، موحٍ بما في بطن الشّاعر من أنساق تتصارع أفكارها في فرن الذات الشاعرة لعل النص يستفيق من خلالها على رؤيةٍ للعالم هي أقرب إلى الذات بقدر ما هي أقرب إلى العالم الخارجي. و" المهم في العنوان هو سؤال الكيفية، أي كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل و التأويل يناصّ نصّه الأصلي"[10]. و لا يؤسس الإيهام المتعمد من طرف الشاعر لحقيقة أخرى تسكن بجوار النص فحسب، و إنما يكشف بأن هذه الحقيقة الأخرى ما هي إلا جزء لا يتجزأ من الحقيقة الأصلية. جزء دالٌّ عليها، مخبرٌ عنها، واشٍ بما تختزل من إشارات في مكنوناتها على الرغم مما يمكن أن يحمله النص من براءة ظاهرة تكاد تقارب سذاجة المعنى و هو يتعالق مع ما يَعْلَق في الذات الشاعرة من شوائب وجودية نتيجة المواجهة الدائمة التي يتحملها الشاعر بين الذات المبحوث عنها و العالم الخارجي الحاضر بقوّة في صياغة المتخيّل الآني للشاعر.

يستعيد الشاعر محمد الأمين سعيدي في ديوانه الثاني (ضجيج في الجسد المنسي) تيمة (الأنا) المسيطرة على ديوانه الأول من خلال أطروحة الجسد الحاضرة في عنوان الديوان كما في قصائده الداخلية. و تبدو استعادة هذه التيمة غير متعمدة نظرا لتقارب فترة كتابة قصائد الديوانين. و لذلك تبدو هذه الاستعادة دالة عىى ما يؤرق الشاعر من هواجس متعلقة أساسا باعتبار الكتابة منفذا وحيدا عىى العالم الخارجي و وسيلة لتحقيق الذات، و كأنه يريد أن يُلبس لتجربته الشعرية الثانية ما لم يستطع تحقيقه في ديوانه الأول من خلال إعطاء (الأنا) جسدا و إعطاء الجسد صوتا متمثلا في أقصى صور التعبير المسموع و هو الضجيج. وكأن (الأنا) قد استطاعت أن تنتقل بين التجربتين من حالتها المجردة الباحثة عن نفسها في الـــ(أنت) و الجامعة لشتاها الشعري الصامت المبعثر في (الآخر)، إلى حالتها المجسدة المعبرة عن حضورها بصوت ضجيجيّ في (جسد منسي) يبحث عمّن ينتبه إليه. و كأن الشاعر يريد أن يُسمع صوته عاليا هذه المرّة و لو عن طريق الخروج عن معيارية الصوت المعهودة التي تدعو إلى الإنصات و التأمل. ذلك أن الضجيج هو الحالة القصوى لعدم التحكم في آلية السماع الموجه إليها الخطاب الشعري في صورته المفهومة و الهادئة و العميقة. كيف يمكن للشعر أن يؤدي رسالة الإيصال الطبيعية بآلية تختلف اختلافا جذريا عمّا يحيل إليه الضجيج من خروجٍ عن هذه المعيارية؟ وكيف يمكن له أن يعتلي منبر الحماسة التي يحيل إليها الضجيج في مربد الإلقاء المعاصر و قاعات القراءة المتأنية؟ وهل ثمة من توجُّسٍ غامرٍ من عدم القدرة عىى إيصال الصوت إلى المتلقي الذي تبقى معالمه المشار إليها بالـــ(أنت) في ديوانه الأول واضحةً في معالم الديوان الثاني على الرغم من حمل العنوان لما يفسر حالة الصوت غير الطبيعية من خلال كلمة (المنسي) التي تستوجب رفع الصوت إلى درجة الضجيج غير الواضح وغير المفهوم ؟ و هنا يتأكد لنا مسعى الشاعر في

البحث عن البصمة الشعرية المتشظية في ديوان(أنا يا أنت) بطريقة أكثر إثارة وضجيجا في ديوانه الثاني. ذلك أن (الأنت) المشار إليها: إما بـــ(الأنا) أوبـــ(الآخر) في ديوانه الأول لا تريد أن تبرح ديوانه الثاني على المستوى النفظي كما عىى المستوى الدلالي من خلال الإحالة بصورة عامة إلى شخص الشاعر، وكأنها تريد:

– أن تنقل ميدان صراع الذات مع نفسها (على مستوى الإشارة لـــ[الأنا] بـــ[الأنت]). – أو تنقل ميدان صراع الذات مع الآخر (على مستوى الإشارة لـــ[الأنا] بـــ [الآخر] في الديوان الأول، إلى خريطة جديدة في الديوان الثاني تتحدد فيها معالم الصراع المادي الجسدي الذي يُؤزِّم حالة علاقته مع العالم الخارجي إلى درجة يصبح فيها الجسد مدعاة لتحديد (الأنا) و (الآخر) في الوقت نفسه، ممّا يُجبر الشاعر إلى اتخاذ موقف يعكس النوايا الباطنة التي يريد العنوان أن يحيل إليها بطريقة "الإيهام الذي يؤسس غوايةً وتأويلا مُغايرا"[11]على اعتبار أن الرهانات التي يعلقها الشاعر على الذات الشاعرة لا يمكن أن تمرّ إلا عن طريق تحقيق الجسد –الذي يعتقد الشاعر أنه أجدر بالغواية عن غيرها من الطرق الأخرى– لما يربض في باطن النص من تأوهات مكبوتة. يقول الشاعر في قصيدة (النواسيّ في دمي):

أنت منذ ابتداء الغواية

تسكر في عتمة الكلمات الجميلة

تمتص ثديا تكور في حضرة الأبجدية

أرضع روحك أخر قطرة حزن

لكي تستريح من الوهم[12].

لا شك أن الشاعر يحاول أن يلبس قناع أبي نواس بطريقة إيهامية لتعبير عما يمكن أن تحيل إليه التجربة الحسية من رؤية يصبح فيها الجسد هو مركز الاهتمام، مركز العالم، مركز الكينونة التي يتخلص فيها أبو نواس من كلّ الأحكام المسبقة التي بإمكانها أن ترهن التجربة الحسية في التأنيب القَيمِي من خلال عبارته المشهورة (دع عنك لومي..)[13].

إن خطاب (الأنت) ظاهر في الديوان الثاني من خلال استعماله إشارة لـــ(الأنا) و إحالته لبذات الشاعرة التي لا يمكن أن تتحقق إلا بغواية النص و إغراءاته من خلال التجربة الحسيّة التي تتلبس طاقية أبي نواس. و تلتقي النوايا التي تربض في بطن الشاعر مع رهاناته التي تتبلور مساراتها مع العالم الخارجي مما يحتم عيه اتخاذ موقف من جدلية الصراع الذي تتخبط فيها الذات الشاعرة بين:

أ- **جسدية التجربة الحسية** الدّالة على (الأنا) كذلك ، و المعبر عنها بــــ(الأنت) و التي توحي بشيء من تعففٍ خفيّ و احتقارٍ لدنس الغواية التي يقترفها النص في غفلة من الشاعر في قصيدة(النواسيّ في دمي) كما رأينا،

ب- **وأنانية السمو الذاتي** الدّالة على (الأنا)و المعبّر عنها بـــ(الأنت) والتي توحي بشيء من غرور (أنا) الشاعر المتنبي، في قصيدة (في حضرة المتنبي) كما سنرى.

ذلك لأنه "لا يمكن أن نكون في موقف دون أن تكون لنا نوايا و رهانات داخل هذا الموقف. وتأتينا هذه الفكرة من الفلسفة الوجودية التي ترى أن الإنسان يتخبط دوما في عالم يتصارع معه. ويطرح له هذا العالم بالضرورة مشكلات و أدنى غاية له هي تجاوز هذه المشكلات"[14].ولعل هذه الرهانات هي التي تستوجب من الشاعر التصدي لمساءلاتها من خلال توجيه الخطاب إلى الذات بوصفها مرآة لجسد المملوء بالضجيج.

ويبس الشاعر في قصيدة (في حضرة المتنبي) قناعا آخر هو قناع المتنبي لتصدي لهذه المساءلات من خلال استحضار تجربته للتأكيد على المراوحة بين (الأنا الحسية) التي تجذب الشاعر إلى العالم السفلي من خلال ضرورة المرور بتجربة الجسد كما كان الحال في القصيدة السابقة على الرغم من استخدام ضمير المخاطب، و بين (الأنا السامية) التي تدعو الشاعر إلى التعالي بالنص عمّا يمكن أن يشوبه من سقطات قد تبقى عالقة به إلى الأبد. و تستخدم (الأنا) ضمير المخاطب كذلك لتعبير عن اقترابها المتوجس لما يمكن أن يكون عليه الأنموذج الذي يحاول الشاعر أن يتقنّع به من أنانية و عظمة وكبرياء. و لذلك نجد الشاعر يطرق هذا الباب بسؤال المتعمم الذي يقلّد ما جاء به المعلم في اللغة و البحر و القافية بصيغة السائل. يقول الشاعر:

يا أنتَ ما الكلِمُ

ما الحرف؟ ما كذب التاريخ؟ ما الكرم؟

أراك منذ انقسام الحب في ورقي

تغوص في لجج المعنى و تلتطم

يا سابحا في سماء الروح

تُفرغني فيك الكؤوس

ويسقيني بك القلمُ(15)

ولا يتعب أي قارئ في اكتشاف محاولة الاقتداء بتجربة المتنبي في هذه القصيدة لا عى مستوى عتبة العنوان فحسب، و إنما على مستوى عتبة المدخل حيث يورد الشاعر بيت المتنبي المشهور(أنام ملء جفوني عن شوارها***و يسهر الخنق جراها ويختصم) كذلك. وتكون القصيدة في هذه الحالة مرآة عاكسة لما تطمح إليه الذات الشاعرة من اقتفاء أثر المتنبي في لغته و في بحره و في قافيته، أي في معناه بصورة

إجمالية. ولعل في هذا ما يؤكد تشبث الشاعر في البحث عن الأنموذج الأسمى على الرغم مما يمكن أن يعتور هذا البحث من إغراءات قد تبعده عن مساره. غير أن الأنموذج الأسمى الذي يحمله الشاعر طموحا ظاهرا في مغامرته الشعرية لا يلاقي طريقا محفوفا بالورود في كلّ مرّة يريد أن يحقق فيها سموا إبداعيا على مستوى الممارسة النصية.

ومن هنا يلاحظ القارئ لديوان محمد الأمين سعيدي أن مستوى المغامرة اللغوية والبلاغية لا يتوازي مع مستوى المكابدة التي يعيشها الشاعر في نصوصه باعتبارها موضوعا مهيمنا. و لعل المفارقة الأساسية في العديد من قصائد الديوان تكمن في طغيان دفق الكتابة الشعرية على حساب تجسيد هذا الدفق على مستوى البناء اللغوي لنص الشعري و على مستوى تشكيله لغويا و دلاليا في إطار وحدة عضوية تضمن خيط المكابدة على المستوى البلاغي من بداية القصيدة إلى نهايتها و تعكس حضورها النفسي الدائم في مجمل النصوص الأخرى، مما يُدخل القارئ في ملاحظة نوع من"التعبير التسجيلي الذي غالبا ما يجهض إمكانات النص الدلالية و يحدها بهذا التصور التشكيلي الذي لا يزيد عن مجرد استبدال ساذج"[(16)] .

وتبدو المعاناة الوجودية لـــ(الأنا) ظاهرة ظهورا جليا في الديوان، بحيث خصص لها الشاعر قسما أسماه (ضجيج أناي)[(17)] هو ثاني الأقسام الثلاثة التي ارتأى أن يطبع بها تقسيم الزخم الكتابي الذي يحتوي عليه الديوان. أما القسمان المتبقيان فهما (ضجيج إلى جرح العروبة)[(18)] و (ضجيج إلى عيون أنثاي)[(19)]. و إذا كان هذا القسم الأخير بما يحمله إلى إحالة إلى النصف الآخر الذي لا غنى لـــ(الأنا) عنه، هو الصورة الأخرى لـــ(الأنت) التي تتجسد في كثير من الأحيان بصورة معكوسة في قصائد الديوان، فإنها تشكّل في هذه الحالة تكملة للذات الشاعرة الباحثة عن نفسها في القسم الثاني (ضجيج أناي) و هي صورة أخرى عنها، حتى

أن القارئ ليتساءل في تعجب عن دخل القسم الأول (ضجيج إلى جرح العروبة) في تصوّر أنانيّ طاغٍ على ديوان كان بإمكانه أن يكون أكثر انسجاما مع الطرح الذاتي العام لو أنه اكتفى بما يدل دلالة قاطعة على هذه الذاتية من (أنا) في القسمين الثاني و الثالث، طالما أن الشاعر يلح إلحاحا كبيرا على تصدير الذات الشاعرة عن طريق الحديث عن (الأنا) في القسم الثاني كما هو الحال في قصيدة (اعترافات ديك الجن الأخيرة) التي تتكون من مقطعين عنوان أحدهما (أنا) حيث يلبس الشاعر قناع (دين الجن) ليقّر باعترافات ما كان ليقولها إلا على لسانه:

ماذا أرى؟:

ثقلٌ على ظهر القصيدة يستريحْ

وأنا على ظهري جبالُ مواجعٍ تقتات من قلبي الجريحْ

يا أيها الزّمن المقيت

كفّاي مُزّقتا

دمي جفّت منابعه

وشمسي لم تعد في الأفق راقصةً

لقد خمدتْ

وخيّم في سماواتي ظلامٌ لا يموتْ [20]

أما عنوان المقطع الثاني (أنت) فيحيلُ إلى (الأنتَ) المشار إليها في الديوان الأول (أنا يا أنت) من جهة، و المشار إليها في القسم الثالث و الأخير من الديوان بـــ(ضجيج أنثاي). و المقطع يجهر بالحقيقة (حقيقة الموت)التي تتربص بالذات الشاعرة بطريقة تراجيدية يلفها المكر و الخديعة. يقول الشاعر في هذا المقطع:

ماذا ترى ؟

موتا يحلق في الجهات

و بسمة ذُبحتْ بسيف المكرِ

والوجه اليُطاردهُ الجفافُ

ماذا جرى؟

قبي يموت

ونهر أحزاني تحاصره الضفافُ[21]

وقد تدل المراوحة بين (الأنا) و (الأنت) في هذه القصيدة كما في غيرها كثير، على صعوبة تحديد الوجهة الوجودية التي تمكّن الشاعر من أن يطبع مساره الإبداعي بطابع الخصوصية ويسمه بميسم التجربة القادرة على مواجهة الواقع الشعري المعاصر بكلّ منعرجاته الفنية و الجمالية و تعقّداته الفكرية و الفلسفية. حتى أن الشاعر يشتاق إلى (أناه)، أي إلى ذاته، من كثرة البحث عنها في عالمه القلق الذي يريد الوصول من خلالها إلى مبتغى طموحاته الممزوجة بكثير من الغموض المتخفّي. يقول الشاعر لابسا قناع شخصية أخرى هي شخصية السندباد في قصيدة (أيها البحر – السندباد يوم عودته):

ألا أيها البحر

يا شوق نفسي إليّ

لقد رقد الجمر تحت رمال جراحي

وحرّض أمواج حزني عليَّ[22]

توليفٌ غريبٌ هذا الذي يريد الشاعر أن يبني من خلاله العالم الشعري و يقدم النص برهانا قاطعا على معاناة الذات و مكابداتها أمام مفارقات الحياة اليومية بكلّ ما تحمله من توزّعات قد تبدأ من الذرّة الذاتية الموغلة في الخصوصية وتنتهي عند المعاناة المعكوسة في مرآة العالم الخارجي الذي يعيش فيه الشاعر و الذي من المفروض أن نجد إسقاطاته الموضوعية في نصوصه.

3-البحث عن الذات وحواجز التشييء:

و لا نقصد بالعالم الخارجي العالم القريب الذي يحيط بالشاعر في حياته اليومية، فذلك من قبيل ما يدخل في دائرة العالم الذاتي الخاص، بل نقصد به ما يُشكّل الموقف الوجودي لما يعايش الشاعر من قضايا كبرى تبنّاها بطريقة أو بأخرى في مواقفه اليومية، و هو يحاول أن يعبر عنها في الجزء الأول من ديوانه (ضجيج في جسد العروبة). غير أن الإشكال الذي يبدو مسيطرا على الصورة العامة لمساحة الممارسة الإبداعية في الديوان، و الذي يحتاج إلى وقفة تأمل معرفية من طرف الشاعر هو صياغته المُشيّئة للذات الأخرى المعبّر عنها بـــ(الأنت) عندما تدّل عمى (المرأة الأنثى) والمبحوث عنها في أغوار التجربة النصية باتخاذ القصيدة وسيلة إغرائية لتحقيق طموح الوصول إلى (الأنا المضخمة). ذلك أن الشاعر يحددّ العلاقة الوجودية بين (الأنا) و (الأنت) من خلال تشييئها، و من ثمة نزع الطابع الإنساني عنها من خلال اعتبار المرأة أنثى و اعتبار الأنثى جسدا واعتبار الجسد نزوة عابرة. و إذا كانت علاقة (المرأة الأنثى الجسد) هي علاقة حسية تسير باتجاه واحد يؤدي إلى انغلاق الدائرة على الجسد، فإن الطرح الشعري في القسمين الثاني و الثالث من الديوان لم يعكسا مستوى تجسيد هذه العلاقة الحسية بما يليق بالجسد بوصفه مفهوما فلسفيا بحتا، فلم يكن الجسد الذي يحيل إليه عنوان الديوان معلما بارزا يعكس علائقية الذات الشاعرة في طموحها نحو الوصول إلى الذات المرجوّة -والمشار إليها منذ بداية التجربة الشعرية بـــ(الأنت) في ديوان (أنا يا أنت)- من خلال تحقيق تصعيد إبداعي عميق على مستوى النصوص بإمكانه تبرير الحضور المبالغ فيه لـــ(الأنا) من جهة، و من ثمة تبرير تعلق هذا (الأنا) بـــ (الأنت) سواء أكانت (امرأة/ أنسانا) أم (أنثى/جسدا) أم قيمة أخرى متغيرة في إحالتها لـــ(الآخر ، لعالم). ذلك أن "محاولة إدراك العالم هنا، هي محاولة إدراك الذات،

فالذات و العالم متوازيان و متفاعلان و كلٌّ منهما منفتح على الآخر و يستطيع الشاعر أن يبدأ من أيّهما لكي يصل إلى الآخر"[23].

غير أن الإصرار على تجسيد(الأنا) على مستوى المغامرة الشعرية يجعل منها عرضة للمساءلة التي لا تجد إجابة مقنعة لها في العالم الواقعي إلا من خلال " انشطارٍ تعانيه الأنا بين تصوّرها عن ذاتها و صورة ذاتها" [24]. وكأن الشاعر –عن غير قصدٍ– يعيد لنا البناءَ نفسه الذي يقدمه الشاعر محمود درويش عن الذات وهي تحاول توصيف الأنا بالنظر /أو بمقابلة /أو بالتضاد / مع (الأنت) في جداريته المشهورة حين يقول:

من أنت، يا أنا؟ في الطريق

اثنان نحن، و في القيامة واحد.

خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى

صيرورتي في صورتي الأخرى

فمن سأكون بعدك، يا أنا؟جسدي

ورائي أم أمامك؟ من أنا يا

أنت؟ [25]

إنها إعادةٌ تشبه محاكاة البحث عن إجابةٍ لسؤالِ الذات ،و لكن بطريقة مقنّعة تتقاطع اهتماماتها الدلالية في النص الشعري مع ما تحاول أن تتقنع به، أي تقتنع به، عىى المستوى القيمي الذي تمثله شخصيات وظفها الشاعر من أمثال أبي نواس و المتنبي و دين الجن و السندباد، وذلك على الرغم من اختلاف التجربة ومستوى تحققها الواقعي.

ولعل هذا ما يجعل الأفق الرومانسي الضروري في بداية أية تجربة شعرية، غائبا عن نصوص الديوان نظرا لضياع خيط تمثّل الشاعر لإشكالية تسخير تطابق المساحة

الشعرية –أي الممارسة الإبداعية – مع الفضاءات التخييلية المتصارعة مع الواقع المعيش من خلال معركة مفاهيمية لا يمتلك الشاعر جلّ مفاتيحها، و من ثمة عدم تمكنه من اتخاذ النص وسيطا إغرائيا لتحقيق رؤية عاشقة للجسد بوصفه منطلقا لحياة لا غاية و نهاية لها.

ولعل هذا ما يجعله يؤكد في مجمل الديوان على صعوبة ما يتعرض له الشاعر – وصعوبة ما يتعرض له النص- من انتكاسات في تحديد العلاقة بين الجسد و المجرد من جهة، و بين المجسد و المحسد من جهة ثانية، مما يجعل الشاعر يفضل عدم النزول من برجه العاجي إلى واقع الممارسة الشعرية التي تناديه إلى تحمل مرحمة الجسد حتى يستطيع تجاوزها. يقول الشاعر في قصيدة (تجليات المتعة):

لن أنزل من برجي العاجي
دعوني أتمدد فوق الجمر وحيدا
أحترق و أولد من رحم الحرف بريئا
أعتنق المتعة
تغرقني أمطار جنوني
لن أخرج من غرف اللذة
كيف تُرى أخرج من غرف اللذة[26]

إن افتقاد الأفق الرومانسي الكفيل بخلق توازن إبداعي بين كفتيّ الجسد و المجرد في النص يعني افتقاد الحب في النص، و من ثمة افتقاد لغة الحب التي حركت آلية التشكيل الشعري عند الشعراء العذريين الكبار من خلال تمكّنهم من إيجاد معادلة التوازن بين الكفتين التي تجعل من جميل بثينة يرضى بالذي يبصره الواشي عىى مستوى المغامرة الشعرية لأنها كفيلة بنقل التجربة و صدقها من عمق الذات إلى عمق اللغة من دون الوشاية بالتجربة الحسية أو الكشف عنها:

وإني لأرضى من بثينة بالذي *** لو ابصره الواشي لفرّت بلابله[27]،

كما تجعل قيس لبنى (قيس بن ذريح) يرضى بالشكوى المحيلة إلى ما هو أعمق منها من دون إخبار أو كشف على مستوى الممارسة الشعرية:

ألا ليت لبنى في خلاء تزورنا***فأشكو إليها لوعتي ثمّ ترجعُ [28].

إن لغة الحبّ، أو اللغة العاشقة التي من المفروض أن تكون محركا أساسيا لدينامية النص في مساره الإبداعي هي التي يتعذب الشاعر في إيجاد منفذ لوصول إليها من خلال البحث عمّا يفجر طاقة تحقيق الذات من خلال اللغة في العالم الخارجي القريب و ليس في العالم الداخلي الجامد. يقول الشاعر في قصيدة(مزاج شتائي):

لغة الحبّ في أفقي اليوم جامدةٌ

مهجتي عابرهْ

و لذا كان أفضل من لهب العشق عندي

مدًى عاصفٌ في خريفي

وقافية ماطرهْ[29]

ولعل القارئ يلاحظ هذا الأمر في العديد القصائد كقصيدة (عسل المحبة)[30] و قصيدة (تحولات الرغبة)[31]و قصيدة (غواية)[32]و غيرها من القصائد التي تشي بكثير من التأزم على مستوى صياغة الذات الشاعرة صياغة شعرية هي أقرب إلى المغامرة البريئة منها إلى المكابدة التي تتخذ من اللغة فرنا تنصهر فيه الذات مع العالم وتتعمق فيه التجربة من خلال الحفر الباطني حتى تصبح فيه (الأنا/الذات) هي (الأنت العالم) من دون تكلّف أو تسرّع أو مزايدة. وهي تنعكس انعكاسا واضحا عىى المعجم الشعري الذي عادة ما يستعمل الكلمات بوصفها مصطلحات لغوية

دالّة عبى المكابدة في حين أنها لم تتخط مستوى المغامرة في اكتشاف عوالم جديدة مرتبطة باستعدادات الشاعر لموكب الشعر و هو يرسخ رؤية في الذات الشاعرة.

ويبدو من خلال ما يمكن للقارئ أن يلاحظه بصورة عامة عن الديوان أن مشكلة نصوص الشاعر القادمة هي قدرتها أو عدم قدرتها على التخص من رؤية الذات الشاعرة بوصفها (أنا) متضمخة بالصورة العينية، و من ثمة الخروج من مشاهدة العالم في مرآة الجسد و الانتقال إلى مزج العالم سواء أكان مجسدا أو مجردا بمرآة الذات الشاعرة. و ذلك من خلال الإصغاء لنداءاتها الباطنة و هي تبحث عن تأصيل عميق لنغة و تحقيق انشغالاتها على مستوى الكتابة. ذلك أن " الشاعر في عصرنا المليء بالتصدّعات الكبرى لم يعد ذاتا غنائية معزولة. و ربما كانت هذه الحقيقة من أهم ما أوصلنا إليه شعراء الحداثة العرب في هذه الحقبة من تطور القصيدة العربية. لقد صارت الأنا الغنائية المفردة عرضة للانتهاكات المستمرة لتخفيف من شحنتها الذاتية اللائبة، و تعزيزها بعناصر أخرى يتم اقتراضها من فنون مجاورة"[33].

غير أنه لابد من التأكيد على أن تجربة كالتي ساقها الشاعر محمد الأمين سعيدي في ديوان (ضجيج في الجسد المنسي) لا يمكن أن تبقى إلى ما لا نهاية في هذا المستوى من التعامل مع التشكيل الشعري و الموضوعاتي لأنها محطة أولية لشاعر شاب لم يضع إلا القليل من التجربة وراءه. كما لا يمكن لشاعر يملك طاقات إبداعية كبيرة أن يرهن مستقبل التجريب و حرية مساحاته اللامتناهية في أطر فنية وجمالية ضيقة و مُتحاوزة.

ولعله "سيحارب في نصوصه القادمة غواية نصوصه السابقة بأنْ يطرد منها صورها وجملها وتكرارات قوافيها وحروف رويها لتكون جديدة ومختلفة، ذلك يعني قراءة كثيرة وتأملا كبيرا في مشهد الشعر" [34]. و إذا كان الوصول إلى تحقيق

الذات عبى مستوى الكتابة مشروط بتجاوز الآني و المكرّر و الراكد ، فإن تحقيق التجاوز لا يتم إلا عن طريق تحقيق شرطية التعامل مع اللغة الشعرية بمستوى يليق بما تطمح إليه الذات الشاعرة من توحد مع الكلمة و الحرف بوصفهما المادة الخام الوحيدة التي يبحث بها الشاعر عن ذاته في خضم الحياة، فيجدها أو لا يجدها.

هوامش و إحالات :

1– سعيدي. محمد الأمين. أنا يا أنت. منشورات دار الأديب. وهران.2008.

2– سعيدي. محمد الأمين. ضجيج في الجسد المنسي.منشورات ليجوند. الجزائر.2009.

3– مانغونو. دومينيك. المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب. تر:محمد يحياتن. الدار العربية للعلوم. بيروت/منشورات الاختلاف.الجزائر.2008. ص:105.

4– يحاول الشاعر أن يشرح إشكالية العنوان من خلال تحديده كالآتي:»أنا: منذ الأزل و منذ أن عرفتها ترفض بشدة أن تقول أنت.. أما أنت..على الرغم من الحرب التي بيننا إلا أم معنى(أنا) لا تتحدد إلا بك. لذا لا تقلق". و رغم ذلك فإن بروز الافتراض الضمني في هذا الشرح يبدو أكثر وضوحا و أكثر تأكيدا لما جاء في العنوان. ينظر: سعيدي، محمد الأمين. أنا يا أنت. ص:9.

5– مونسي ، حبيب. مقدمة ديوان (أنا يا أنت). ص:6.

6– ضجيج في الجسد المنسي.ص:45.

7– الديوان.ص:25.

8– الديوان. ص: 17.

9– حليفي. شعيب. هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.2004. ص:29.

10– بلعابد . عبد الحق. عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص. الدار العربية للعلوم. بيروت منشورات الاختلاف. الجزائر.2008.ص:67.

11–المرجع نفسه. ص:29.

12– الديوان. ص:85.

13– أبو نواس، ديوان أبي نواس.دار صادر. بيروت.2008. ص:7.

14– مكيلي. ألكس. الوجيز في سيمياء المواقف. تر: وحيدة سعدي. منشورات بونة للبحوث والدراسات. عنابة.2008.ص:40.

15– الديوان.ص:87.

16–التلاوي. محمد نجيب. القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.1998. ص:345.

17– الديوان.ص:63.

18– الديوان.ص:9.

19– الديوان:115.

20– الديوان.ص:69.

21– الديوان.ص:71.

22– الديوان. ص:99.

23– ريان، أمجد. اللغة و الشكل، الكتابة التجريبية في الشعر العربي المعاصر. مركز دار الحضارة العربية. بيروت.1999.ص:37.

24– الجزار، محمد فكري. البناء المونولوجي وانشطار الذات. مج: فصول. ع:58. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. 2002.ص:182.

25–درويش،محمود. جدارية محمود درويش. رياض الريس. لندن.2000. ص:45.

26–الديوان.ص:111.

27– جميل بثية. ديوان جميل بثينة. دار صادر.ط:3. بيروت.2007.ص:114.

28–قيس بن ذريح. ديوان قيس بن ذريح(قيس لبنى). تقديم صلاح الدين الهواري. دار مكتبة الهلال، بيروت دار البحار، بيروت. 2005.ص:69.

29– الديوان. ص:126.

30– الديوان.ص:127.

31– الديوان.ص:128.

32–الديوان.ص:135.

33–العلاق، علي جعفر. الدلالة المرئية. قراءة في شعرية القصيدة المعاصرة. دار الشروق للنشروالتوزيع. عمّان.2002.ص: 122.

34– السايح، الحبيب. أنا يا أنت/مقال. جر: الجزائر نيوز. الجزائر. تا:2008/11/25.ع:1485

الشعر الجزائري الحديث من المحافظة والتقليد إلى الانفتاح والتجديد

الدكتور زرارقة الوكال – جامعة الأغواط – الجزائر

إنَّ المسار الذي أخذه الشعر العربي بالجزائر في العصر الحديث هو نفسه الذي أخذه الشعر العربي عامة، فقد عرف قطبين أساسيين : قطب التقليد والمحافظة ، وقطب التجديد والتغيير بما يتوافق وتجربة الشاعر ومعايشته للواقع والحدث ليتحقق له الصدق من جهة ، وانعكاس شخصية الشاعر من خلال شعره من جهة ثانية ، وقد كان القطب الأول أكثر حضورا وقوة خاصة في النصف الأول من القرن العشرين ويرجع ذلك إلى جملة من الظروف والمؤثرات السياسية والثقافية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر الجزائري. فيما ظلّ قطب التجديد منحصرا في الشعراء والنقاد المتأثرين بالحركة الرومانسية العربية والغربية، وقد سار القطبان تقريبا جنبا إلى جنب في حركة تطورهما وسيرهما.

ولغلبة القطب المحافظ التقليدي الكلاسيكي على الساحة الشعرية الجزائرية واكتساحه لها خلال النصف الأول من القرن العشرين **جملة من الأسباب** :

1ـ التكوين الثقافي السلفي لشعراء هذه الفترة ، فقد درس جلهم في الكتاتيب والزوايا والمساجد ، فكان تعليمهم دينيا محضا بمناهج وأساليب تعليمية ضعيفة " جعلت الشعراء المتخرجين في هذه المراكز يصدرون في فهمهم للشعر أو نظمهم له عن هذه الثقافة الدينية التي قلما تعنى بالناحية الجمالية للشعر ، ولا تهتم بالشكل كاهتمامها بالمضمون."([1]) وأمام هذا الوضع المتأخر والضعيف لأساليب ومناهج

[1] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث ، ط2 ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،2006م ،ص. 40-41.

التعميم التي سادت الجزائر، وجد بعض المتعلمين أنفسهم مضطرين لإتمام دراساتهم في البلدان المجاورة وبالذات في المغرب بجامع القرويين وفي تونس بجامع الزيتونة ، أو في بعض بلدان المشرق العربي خاصة في مصر بجامع الأزهر ، وفي هذه المنارات الثقافية والتعليمية وجد هؤلاء المتعلمون طرقا ومناهج تعليمية جديدة ومتقدمة عما هو موجود بالجزائر ، كما وجدوا أفكارا نهضوية وإصلاحية تأثروا بها وتبنوها بعد ذلك ، واستقى معظمهم من منبع سلفي واحد " فراحوا يتمسكون بالسفية فيما يقرؤون وفيما يكتبون ، وإذا بالشعراء منهم يصدرون عن هذه الثقافة العربية الأصية يبنون عليها رسالتهم الإصلاحية ، ويقيمون عليها نهضة البلاد. وإذا بفكرة الإحياء، والرجوع إلى الماضي تصبح عندهم النموذج الذي يجب أن يُحتذى والقبة التي تجذب العقل والعاطفة معا."([2]) وكان الاهتمام بالقرآن الكريم لدى هؤلاء الطبة حفظا وفهما وتفسيرا أثره العميق في تكوينهم وانعكاسه عى أساليب نثرهم وشعرهم ولغتهم الأدبية.

2ـــ **تأثر الشعراء الجزائريين بالأدب العربي القديم** واقتدائهم به لأنه يعد امتدادا لثقافتهم السفية ومصدرا رئيسيا للغتهم وصورهم الشعرية ، ومكونا أساسيا لإثراء متونهم الشعرية ، إلى جانب أنّ الحركة الإصلاحية في الجزائر أولته أهمية في تثقيف الناشئين " فقد كان رجال الإصلاح يقصدون إلى أن تكون النهضة الأدبية في الجزائر مبنية عى أسس التراث العربي القديم ، ويعتبرون هذا التراث رافدا قويا يرفد النغة العربية المضطهدة في الجزائر."([3]) كما أن تكوينهم الثقافي العربي في مراكز الإشعاع الثقافي سواء في تونس أو في المغرب أو في مصر جعلهم يتعقون بالأدب العربي دون غيره إلى جانب طبيعة الصراع بين الجزائريين والاستعمار الذي

---

[2] ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث ، ص. 43.

[3] المرجع نفسه ، ص.45.

كان يستهدف اللغة العربية ومن ثمة فإن الاهتمام بالأدب العربي القديم هو اهتمام بلغته التي تعد معلما رئيسيا من معالم الهوية العربية الإسلامية في الجزائر، كما أن الحركة الإصلاحية في الجزائر لم تقصر اهتمامها بالشعر العربي القديم ، بل راحت تدعو إلى وجوب التزود بعلوم اللغة العربية من بلاغة وعروض ونحو خاصة بالنسبة للأدباء والشعراء لأن إجادة الشعر والإبداع فيه تتطلب من الشاعر التمكن من تلك العلوم والتمرس فيها لتغذية ملكته الشعرية ، وإثراء منابع إبداعه.

3ـ تأثر الشعراء الجزائريين بمدرسة الإحياء العربية : لقد كان لمدرسة الإحياء العربية دورها البارز في التأثير على الاتجاه الأدبي الإصلاحي في الجزائر ويبرز ذلك من خلال اهتمام الحركة الأدبية الإصلاحية بشعراء المشرق العربي أمثال(أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ومعروف الرصافي) وغيرهم ، لأن شعر هؤلاء كان " يمثل عنصر الإحياء عند الأدباء الجزائريين ، وأصبح القبلة التي تشد أنظارهم ، والنموذج الذي يستلهمون منه أشعارهم."([4]) وقد اعترف كثير من الشعراء الجزائريين بفضل شعراء المشرق عليهم ، ومتابعتهم لهم ، ولنشاطاتهم ، وإعجابهم الباهر المنقطع النظير لهم ومن ملامح هذه المتابعة وهذا الإعجاب نشر قصائدهم في الصحف والجرائد العربية في الجزائر مثل " الشهاب " و " وادي ميزاب". وأخذت هذه المتابعة بعدا قوميا وإسلاميا يدخل في إطار الصراع بين الحركة الإصلاحية والاستعمار الفرنسي بالجزائر ، ويظهر هذا في قول لابن باديس بمناسبة إحياء ذكرى الشاعرين شوقي وحافظ :" أيها السادة : إننا باحتفالنا هذا بذكرى شاعري العربية العظيمين شوقي وحافظ نكرم سبعين مليونا من أبناء العربية الذين يعدون العربية لغتهم القومية، ونكرم خمسمائة مليون من أبناء الإسلام الذين يعدونا لغتهم الدينية ، ونكرم الأمم المتمدنة جمعاء التي يعترف أكابر علمائها المنصفين بمزية

[4] ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث ، ص. 61.

اللغة العربية التاريخية على العلم والمدنية."([5]) ونتيجة لهذا الإعجاب بحركة الإحياء فإنّ الحركة الأدبية المحافظة في الجزائر ظلت محافظة على المفاهيم التقليدية للأدب عامة وللشعر خاصة فقد ظل مفهوم الشعر عند الأدباء المحافظين هو نفسه المفهوم القديم لهذا الجنس الأدبي ، ويدل حرص الحركة الأدبية الإصلاحية في الجزائر على المفاهيم النقدية القديمة للأدب عامة وللشعر خاصة على مدى تمسكها بالتراث العربي في مواجهة كل ما هو أجنبي ، ولذلك رأت أن الشعر العربي بشكله القديم هو صورة من صور الهوية العربية التي يجب أن يحافظ عليها في مواجهة التيارات والاتجاهات التجديدية الساعية إلى إحداث انقلاب في شكل الشعر العربي ومضمونه. وتعود نظرة الحركة الأدبية المحافظة في الجزائر لوظيفة الشعر ودور الشاعر إلى الواقع السياسي والاجتماعي المفروض الذي عاشته مما جعلها ترى في الشعر وسيلة لتغيير والتوجيه والمقاومة وهذا ما أدى إلى تراجع قيمته الفنية أمام الاهتمام بجانب المضمون فيه.

أما القطب والاتجاه الثاني الذي عرفه الشعر الجزائري الحديث وسار جنبا إلى جنب مع الاتجاه التقليدي المحافظ ابتداء من عشرينيات القرن العشرين فهو قطب التجديد أو ما يعرف بالاتجاه الوجداني الرومانسي الذي ظهر كرد فعلي على الاتباعية والقيود والقواعد والتقاليد الفنية التي فرضها الاتجاه التقليدي المحافظ الذي عزز من مكانة الشعر العربي القديم والمبادئ النقدية المتصلة به مما أدى ببعض الشعراء الشباب إلى الثورة على جميع أشكال التقييد والتقليد ، وتعود هذه الثورة إلى تأثر هؤلاء الشباب بالشعر الرومنسي العربي والغربي الذي حمل سمات جديدة

---

[5] ابن باديس عبد الحميد ، في الشهاب ، م10، ج4 ، مارس 1934م ، ص.144.

تستجيب لواقع الذي يعيشه الشاعر وتعطيه بيئة إبداعية واسعة تمكنه من التحرك فيها دون حواجز وقيود للتعبير عن تجربته وإبراز فلسفته ورؤيته في الحياة والوجود والإنسان . وكان للواقع الذي عاشه الشعب الجزائري من جراء الاستعمار السبب المباشر في ظهور التيار الوجداني الرومنسي في الشعر الجزائري الحديث فهو واقع كله ظلم واضطهاد وقمع وآلام ومآسي وانعكس ذلك كه عى الشعر الجزائري خاصة في فترة العشرينيات فاتسم بطابع الحزن والكآبة والبكاء. وولّد هذا الواقع المؤلم لدى الشعراء الإحساس بضرورة الثورة والتغيير والذي تجسد في الواقع الجزائري بميلاد الحركة الإصلاحية وما حققته من انتصارات في الميدانين الاجتماعي والثقافي فدفعت بتقدم الأمل في النفوس وإعادة الثقة إليها وعملت عى زحزحة اليأس وتراجعه ، كما تجسَّدت هذه الثورة في الحراك السياسي الذي تُوج بالمؤتمر الإسلامي عام 1936م " وكانت هذه التحركات كافية بأن تحرك العزائم ، وتبعث الأمل في النفوس وتوجه جهود المخلصين إلى التخلص من نير الاستعمار على اختلاف في الطرق والوسائل."([6])

والمتتبع للشعر الجزائري في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين يحظ الفرق في مضامين متنه بين الفترتين ففي فترة العشرينيات تميز المتن بأحاسيس اليأس والبكاء والحسرة والألم ، بينما تميز في الثلاثينيات بأحاسيس الأمل والتغني بثمار ثورة الإصلاح التي قادتها جمعية العلماء المسلمين، لكن هذه الخيبة عادت إلى الشعر نتيجة لما أصاب الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي من تعفن وتردي لاستمرار فرنسا في سياستها القمعية وتلاعبها بمصير الشعب خاصة في الفترة الممتدة من (1943م– 1954م) "ممَّا يدل على أنَّ الأوضاع الاجتماعية التي هي وليدة التأثيرات السياسية والاقتصادية لها تأثير مباشر في توجيه الشعراء إلى

[6] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.90.

الشعر الذاتي الوجداني ، فقد أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاها واضحا إلى التعبير عن المشاعر الفردية ، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات."([7]) وتعمَّقت هذه الجراحات وهذا الشعور باليأس والحسرة بعد أحداث الثامن ماي الأليمة لكنَّها استطاعت أن توجد شعرا آخر فيه قناعة بوجوب الثورة والتمرد . و إلى جانب هذا المؤثر السياسي الاقتصادي في ظهور الاتجاه الوجداني الرومنسي كان هناك مؤثر آخر تمثل في التأثر بالتيار الرومنسي العربي الذي تمثله مدرسة الديوان و "الرابطة القلمية" و "جماعة أبولو" و قد اطلع الشعراء الجزائريون على هذا التيار عن طريق الكتب و المجلات . كما أن اهتمام الصحافة العربية في الجزائر في فترة العشرينيات و الثلاثينيات من القرن العشرين كان لها الدور الفَعَّال في التعريف بالحركة الأدبية التجديدية في البلاد العربية خاصة مجلة "الشهاب" التي لعبت دورا رياديا في ذلك فإليها يعود الفضل الكبير في نشر إنتاج شعراء المهجر من أمثال إيليا أبي ماضي ، وجبران خليل جبران ، ونسيب عريضة، وميخائيل نعيمة و غيرهم، وتتبع أخبارهم ، وتبادل الجرائد والمجلات معهم، وكان (ابن باديس) معجبا بالشاعر (إيليا أبي ماضي) فهو ينعته بشاعر" المهجر الكبير."([8]) وينعت أدبه بالجميل الفتان" في صورة فتانة من أدبه الراقي وحلة هندسية من فنه الجميل."([9])

كما أعجب الكثير من أدباء الإصلاح برواد الشعر المهجري وأثنوا عىى أشعارهم وتأثر بعضهم به. بما يتحلى به هذا الأدب من تجديد، أما الشاعر الوجداني الذي كان له حضور في الساحة الأدبية الجزائرية وترسيخ الرومنسية فيها

---

[7] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.93.

[8] – الشهاب ، ج2 ، م6 ، مارس1930 ، ص.187.

[9] لمرجع نفسه ، ص.187.

فهو "أبو القاسم الشابي" الذي أثّر في كثير من الشعراء الجزائريين و منهم (عبد الكريم العقون)، (محمد الأخضر السائحي) ، (عبد الله شريط) وغيرهم من خلال أسوب أشعارهم وصورها ولغتها. وبنفس الإعجاب والتأثر كان لشعراء جماعة "أبولو" الحضور والتأثير في ترسيخ الشعر الوجداني في الشعر الجزائري الحديث.

أما الرافد الآخر في ظهور الاتجاه الوجداني الرومنسي في الشعر الجزائري الحديث فهو الرافد الغربي خاصة الفرنسي منه بحكم الثقافة الفرنسية التي كانت مسيطرة عى المجتمع الجزائري بالرغم من شدة صلة الشعراء الجزائريين بالشعر العربي و روافده و تراثه و السبب في ذلك هو أن " كل ما هو استعماري جعبهم يزهدون حتى في ثقافته و أدبه ، إضافة إلى كون هؤلاء الشعراء ينتمون –في الأغلب الأعم– إلى حركة إصلاحية ذات طابع سلفي ، أغلبية أصحابها من ذوي الثقافة العربية الخالصة."([10])

ومن الشعراء القلائل الذين احتكوا بالأدب الفرنسي و استفادوا منه ، وهم في الوقت نفسه كانوا يتبنون فكرة التجديد من خلال منظور رومنسي .(حمود رمضان) الذي يعد حامل لواء التجديد في الشعر الجزائري الحديث و يظهر ذلك من خلال مقالاته التي كان ينشرها في الصحافة العربية بالجزائر خاصة في مجنة "الشهاب " ومنها مقالة بعنوان " حقيقة الشعر وفوائده "([11]) و مقالة أخرى بعنوان " الترجمة و تأثيرها في الأدب "([12]) وتأكد من خلال مضمون هاذين

---

[10] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.113.

[11] – ينظر مجلة الشهاب : ع82،م2،ص.788، ع85،م2،ص.846، ع93،م2،ص.992، ع94،م2،ص.1010، ع108،م3،ص.158.

[12] – ينظر مجلة الشهاب : ع116،ص.319، ع117،م3،ص.343.

المقالين مدى إعجاب حمود رمضان بالأدب الفرنسي الرومانسي و تأثره بمفاهيمه الخاصة بالشعر. و دعوته إلى التجديد كانت نابعة من قناعاته الهادفة إلى بعث الشعر الجزائري من خلال الاحتكاك بالأدب الغربي لضرورته و أهميته في ذلك . و قد خاض حمود رمضان من خلال مقاله الأول " حقيقة الشعر و فوائده " في أمور كانت من المحظورات في عالم الأدب و الشعر ، في وقت كانت الحماسة لشعر العربي القديم و إجلاله من النهضة الأدبية مكانة مرموقة ، وتحامل في مقاله عىى شعراء الأمة في عصره الذين ارتدوا ثوب الجمود و التقليد و انغمسوا في أشعار البهو و الترف و المجون و نسوا واجب وطنهم فتسببوا في تأخر الأمة لأنهم عمىوا عىى موات الشعور القومي في أمتهم ، على عكس ذلك في الغرب الذي يرى أنه ما تقدم إلا بشعرائه المجيدين ، ومن ثم وجه نداء إلى شعراء أمته قائلا:" فيا أيها الشعراء الأحداث بكم تحيا الأمة و بكم تموت فأنتم رسل الحرية و السعادة إن شئتم و أنتم النعاة إن أردتم ، فإن قمتم بواجبكم فمرحى أو إن تقاعدتم فبرحى:

ألا جدِّدوا عَصْرا مُنيرا لشعْركم ۞ مسلسلة التقليد حطَّمَها العَصْرُ

و سيروا به نحْو الكمَالِ ورمِّمُوا ۞ معالَمه حتَّى يُصافِحَه البدْر

كَما كان قبْل الرَّشيد و بَعده ۞ فَتِلْك عصورُ الشِّعْر حفَّ بها النَّصْرُ([13])

إنَّ هذا النداء و هذه الأبيات تُعَدُّ أنموذجا لثورة هذا الشاعر الأديب الشاب الذي حاول من خلال مقالته أن يصف العلاج للشعر في عصره حتى يشفى من أسقامه و ينهض معافى لخدمة قضايا أمته و مسايرة تطورات عصره. و لـــ "حمود رمضان" وقفات أخرى في "الشهاب" تنصبُّ كلُّها في إحداث ثورة تغييرية في الأدب العربي." فهو صاحب الدعوة الجريئة و الصريحة في عهده إلى الاتصال

[13] – رمضان حمود ، حقيقة الشعر و فوائده ، في الشهاب ، ع82،م2، ص.789.

بالغرب في وقت كان النقد و الأدب في المغرب العربي عبارة عن اجترار ممول لنقديم ، وفي هذا الوقت المبكر فهم حمود أن السبيل الوحيد لتحرير الأدب من قيود الماضي ، ومما يطلق عليه ، الجمود و التقليد الأعمى ، هو الاتصال بالآداب الأجنبية والاستفادة منها عن طريق الترجمة و النقل."([14]) فهذه الدعوات النقدية التجديدية الحمودية تعبر " عن حاجة إلى تجاوز الإطار التقليدي الذي فرض رتابته الشكلية والفكرية ، فشاع اجترار المعاني والقضايا ، ضمن قوالب جاهزة ، فبدت كثير من الأعمال صورا منسوخة نسخا مشوها عن بعضها ، لا حياة فيها ، لأن شخصية الشاعر وصدقه من الأمور التي كثيرا ما بقيت غائبة في حضور نظم رتيب ومجتر."([15])

وإلى جانب "حمود رمضان" برز شاعران وجدانيان رومانسيان برزت ملامح التغني و الألم في شعرهما و هما " أحمد سحنون " ،و " مبارك جبواح " وهذان الشاعران إن لم يتركا لنا نصوصا نقدية كما فعل "حمود رمضان" ، فإنّ إنتاجهما الشعري ينبئ عن مفهوم وجداني متميز."([16]) بل تجاوزت ذلك إلى بعض الأدباء و منهم "محمد البشير العلوي" و "أحمد رضا حوحو" و"عبد الله شريط" ، و ما يمكننا تسجيله في هذا الإطار أنَّ الرومنسية في الشعر الجزائري لم توجد فيه كمذهب بالمفهوم الدقيق و إنَّما وُجِدت كاتجاه غير مكتمل المعالم و لم يَثُرْ عبى الاتجاه التقيدي المحافظ و إنَّما سار معه جنبا إلى جنب " ولكنَّنا مع ذلك نلاحظ

---

[14] مصايف محمد ، النقد الأدبي في المغرب العربي ، ط2، م.و.ن.ت ،الجزائر، 1984م ص.83.

[15] – بن قينة عمر ، في الأدب الجزائري الحديث ، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،2009م ، ص.77.

[16] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.137.

أن هذا الاتجاه قد خفف من حدة اللغة الكلاسيكية و موسيقاها ، وطعم الشعر الجزائري بصورة جديدة ، و قربه من عالم الوحي و الإلهام ، بعد أن كان تاج العقل و المنطق المتزن."([17])

إن ظهور الاتجاه الوجداني الرومنسي في الساحة الأدبية الجزائرية ابتداء من عشرينيات القرن العشرين جاء نتيجة حتمية لما كان يعيشه الشعب الجزائري من مآسي و معاناة فوجد فيه الشعراء ملاذا للتعبير عن معاناتهم وما يعيشونه من إحساس بالظلم و القهر والثورة و التمرد.

وامتدت الدعوة إلى التجديد بخطى ثابتة مسايرة للحركة الإبداعية في العالم وفي الوطن العربي حتى وصلت في الخمسينيات من القرن العشرين إلى بداية إحداث انقلاب في الشعر الجزائري على مستوى الشكل و المضمون كمثيلتها في الوطن العربي التي دشنت عملها الانقلابي في الشعر العربي الحديث سنة 1947م عى يد شعراء العراق من أمثال "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب" بما عرف بالشعر الحر أو شعر التفعيلة. و نسجل هنا الفرق بين التجربتين العربية والجزائرية، فالأولى نلاحظ فيها أن " أغلب الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر في المشرق مطعين عى الآداب الأوربية بلغتها الأصلية ، أو عن طريق الترجمة فتأثروا بما قرؤوا."([18]) بينما نجد أن الشعراء الجزائريين " بعيدين عن التأثر بالمذاهب و الاتجاهات الحديثة في الأدب الفرنسي ، ولم تشهد الحركة الأدبية شعراء أتقنوا العربية والفرنسية عى حدٍّ سواء ، وكتبوا شعرا عربيا يعبر عن تأثر ألآداب العالمية بعضها ببعض."([19])

---

[17] – شلتاغ عبود ، حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985م ،ص.64.

[18] – شلتاغ عبود ، حركة الشعر الحر في الجزائر ،ص67.

[19] – المرجع نفسه.

ولذلك فإنَّ رافد التشكيل الجديد للقصيدة العربية في الجزائر هو الرافد التجديدي العربي عن طريق الصحافة العربية المشرقية و عن طريق الإرساليات العِمية ، وفي هذا يقول (أبو القاسم سعد الله) " كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947م باحثا فيه عن نفحات جديدة و تشكيلات تواكب الذوق الحديث ، ولكنِّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد ، وصلاة واحدة غير أنَّ اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق ولاسيما لبنان واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية و النظريات النقدية ، حملني على تغيير اتجاهي ، و محاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر."([20])

وكان أول ميلاد للقصيدة العربية في الجزائر بتشكيلها الجديد سنة 1955م مع نشر جريدة البصائر للنص الشعري (طريقي) لأبي القاسم سعد الله في عددها (311) في 25 مارس 1955 منها هذا المقطع:

يا رفيقي

لا تلمني عنْ مُرُوتي

فقدْ اختَرت طريقي

و طريقي كالحَيَاة

شائكُ الأهْدافِ مجْهُول السِّمات

عاصِفُ التَّيَّار وحْشِيِ النِّضَالِ

صاخِبُ الشكوى ، وعرْبيد الخَيَال.([21])

---

20 سعد الله أبو القاسم ، دراسات في الأدب الجزائري ، ط2 ، دار الآداب ، 1977م، ص.51-52.

21 سعد الله أبو القاسم ، ديوان ثائر و حب ، دار الأدب – بيروت،1967م ،ص.11.

وقد سبقت هذه الريادة محاولات نظمت قبل نشر قصيدة "طريقي" لـــ (أبي القاسم سعد الله) و لكنّها لم تنشر إلا بعد الاستقلال مثل قصيدة "حنيني" لـــ (محمد الأخضر السائحي) 1953م، و قصيدة "الموتورة" لـــ (أبي القاسم خمار) 1954م و قصائد "مصرع غرام"1953م و "صرعى عىى العشب"1953م ،و "الكاهنة" فيفري 1955م لـــ (أبي القاسم سعد الله) و نرى في عدم نشرها إلى الحساسية الشديدة التي كانت مسيطرة عىى الساحة الأدبية في الجزائر ولتعصب للاتجاه التقييدي المحافظ إلا أنّ اندلاع الثورة التحريرية سنة 1954م كان عاملا رئيسيا في تجاوز هذه الحساسية إذ " أن الشاعر الجزائري وجد نفسه في الثورة التحريرية بعد 1954 ليس ثائرا عىى الاستعمار الفرنسي فقط ، وإنما يمتلك إرادة الثورة و الرفض و التمرد عىى كل ما في الواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي آنذاك."([22]) وفتحت الطريق أمام الشاعر الجزائري الذي كان يتهف لإحداث عمية تجديدية في الشعر ليواكب تجربته الشعرية الجديدة ويستجيب لها لأنه " كان من أول الناس شعورا بإرادة التغيير والتطوير والإفصاح عنهما بما يتناسب مع هذا الانقلاب الذي يهز أركان نفسه وهو يعيش زخم هذه الثورة بكل حرارتها وبكل أبعادها."([23]) وكانت الثورة الجزائرية فرصة لىشعر أن يتمرد عن قيود المحافظة والتقييد ويدخل دائرة التحرر والتجديد ، ليظهر التشكيل الجديد لىقصيدة العربية في الجزائر. وتزامن بذلك تحرر الشاعر من قيود الاستعمار بتحرره من قيود المحافظة والتقييد لأنه " كان من أول الناس شعورا بإرادة التغيير والتطوير ، والإفصاح عنهما بما يتناسب

[22] أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1996م ، ص.35.

[23] ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.155.

مع هذا الانقلاب الذي يهز أركان نفسه وهو يعيش زخم هذه الثورة بكل حرارتها وبكل أبعادها."([24])

وتبعت انطلاقة القصيدة الحرة مع أبي القاسم سعدالله جملة من المحاولات مع (أحمد غوالمي ، والطاهر بوشوشي ، ومحمد الأخضر السائحي ، وأبي القاسم خمار ، ومحمد الصالح باوية) ، ورغم ما أحدثه هؤلاء الشعراء من تغيير في شكل القصيدة العربية في الجزائر إلا أنَّ مضمونها بقي في حدود تجسيد الواقع الثوري ومواكبة الكلمة للرشاش والمدفع والرصاص. وهذا نموذج للشاعر صالح باوية يقول فيه :

قصة الأوْراس جرحى
جرحنا الخَلاَّق ، يا صحبي وجودٌ وحقيقة
قصَّةُ السَّاعد والزَّنْد المدمي والهدايا
والمَناديلُ الأنِيقَة
قصَّةُ العِمْلاق ، يُمْناه دِمَاءٌ
ويُسْراهُ عصافيرٌ رقِيقَة
قصَّة الإنسانِ والأرضِ الوَرِيقَة([25])

وما ميَّز حركة التجديد في الشعر أثناء الثورة فإنَّ الأمر يختلف بين الشعراء الجزائريين داخل الوطن وخارجه فالشعراء الذين كانوا داخل الوطن تعرضوا للاضطهاد و السجن أو الالتحاق بصفوف جيش التحرير و لذلك لم تكن الظروف السياسية القاسية مساعدة لهم على إثراء الحركة التجديدية التي كانت في

24 المرجع نفسه.

25 باوية محمد صالح ، أغنيات نضالية ، ساعة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1971م ، ص.50.

أصل بدايتها محتشمة نظرا للواقع الأدبي في الجزائر أثناء هذه المرحلة ، أما الشعراء الشباب الذين كانوا في الأقطار العربية فقد ساعدتهم الظروف في هذه البلاد من حرية فكرية ، ووسائل النشر و مطالعة الإنتاج الشعري العربي الجديد. فأثروا الشعر الجزائري بإنتاج شعري جديد وجدوا فيه " تنفيسا عن الرغبة العارمة في أن يكونوا بجوار المقاتلين على أرض الوطن ، فشحنوا كلماتهم بكل ما استطاعوا من صدى."([26])

ولذلك فإن معظم إنتاج هؤلاء من الشعر الحر كتب في مرحلة الثورة ومن هؤلاء "أبو القاسم سعد الله – أبو القاسم خمار- الأخضر السائحي – محمد صالح باوية – أحمد الغوالمي – عبد الرحمن زناني –عبد السلام الحبيب الجزائري ".

و لم تجد هذه الحركة الشعرية تجاوبا من الجمهور الجزائري نظرا لعدم إطلاعه عيها بسبب ظروف الحرب ، و لتعلقه بالشعر العمودي و يبقى لهؤلاء الشعراء فضل الريادة في تحريك هذا المسار الشعري الجديد في واقع الحركة الأدبية في الجزائر رغم ما شاب نماذجه الشعرية من سلبيات.

أما ما بعد استرجاع السيادة الوطنية فقد عرفت الحركة الشعرية في الجزائر بشطريها العمودي و الحر ركودا و انحباسا أدبيا "و لا أدلّ على هذا الركود من تلك الصيحات المتعالية ، و المقالات التي كتبت عن الأزمة الثقافية على صفحات "الشعب" فهذا يقترح عقد ندوات ، و آخر يقترح إصدار مجلات ، وثالث يسميها أزمة ثقافية ، و آخرون يسمونها أزمة مثقفين."([27]) يقول "أحمد غوالمي" معلقا عنى هذا العقم الإبداعي غداة الاستقلال بعد عطاء شعري زاخر أثناء سنوات الثورة :" .. لأنّنا كنّا نهاجم به الشعر الدخيل وأذنابه وندافع عن كيان الأمّة في

[26] – شلتاغ عبود ، حركة الشعر الحر في الجزائر،ص.74.

[27] –المرجع نفسه،ص.80.

تحرير وطنها ولغتها ودينها ، وبعبارة أوضح كنا نهدم كل وضعية يريد الاستعمار أن يجعلها قانونا لنا .. أما اليوم فلم نجد ما نحاربه."([28]) ففقدان عنصر التحدي بعد انهزام الخصم كان سببا رئيسيا في خفوت الحراك الشعري الجزائري في السنوات الأولى من الاستقلال حيث تشير الإحصائيات أن الفترة الممتدة من 1962م إلى 1972م شهدت إنتاجا شعريا لم يتجاوز خمس عشرة مجموعة شعرية بما فيها المطبوع خارج الوطن.

وتَغيَّر هذا الواقع في فترة السبعينيات حيث شهدت الساحة الأدبية الجزائرية انتعاشا خاصة حركة الشعر الحر فقد " أفرز الواقع الأدبي في السبعينيات عددا من الأصوات الشعرية التي تنتمي إلى مدارس متنوعة أثارت حركة النقد في تقويم الشعر في هذا العقد."([29])و ما ميز هذه المرحلة هو تعصب شعراء هذا التشكيل الجديد في الشعر فقد " أعلنوا القطيعة التامة مع الشكل القديم ، و أظهروا حماسة و تعصبا للشكل جديد واتسم موقف البعض منهم في كثير من الأحيان بالهجوم الواضح على شعراء القصيدة العمودية بطريقة تفتقد النظرة الموضوعية و تطرف بعضهم في الحكم القاسي على كل ما له علاقة بالتراث باعتباره لبوسا مهترئا لا يتماشى مع الحياة المعاصرة."([30]) و دخلت الساحة الشعرية في صراع بين أنصار الشعر الحر وأنصار الشعر العمودي ، مما أعطى لشعراء القصيدة الجديدة دفعا لتكوين ذواتهم فنيا.و المتتبع لهذه الحركة الجديدة في الشعر الجزائري يلحظ بأنها محاكية لشعر الحر في المشرق و متأثرة به إلى درجة انتشار ما عرف بقصيدة

---

28 نقلا عن مراسلة بين أحمد الغوالمي وشلتاغ عبود شراد ، ينظر المرجع السابق ، ص. 81.

29 أحمد دوغان ، في الأدب الجزائري الحديث،ص.38.

30 ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.182.

النسخة بالرغم من أن شعراء هذا الشكل الجديد في القصيدة الجزائرية حاولوا أن يظهروا شخصيتهم الشعرية الذاتية من خلال إظهار أبعاد الكفاح الجزائري وظروف المجتمع الجزائري. كما يلاحظ أن هذه التجربة قد وقعت في أسر التوجه الإيديولوجي ، و لكن رغم ما سجل عنها من سلبيات إلا أنها استطاعت أن تجدد في المضمون وفي الشكل " بالتجديد في الوزن ، و اللغة الشعرية التي حققت في مناخات فنية جديدة."([31])

ومن ضمن تجليات الحداثة الشعرية العربية المعاصرة في الشعر الجزائري الحديث التي تجسد سياق الانفتاح والتجديد اللجوء إلى توظيف الرمز في العمية الشعرية لإثراء النسق الشعري ، وعدّ ذلك من الإنجازات المهمة في القصيدة العربية المعاصرة التي سعت في العصر الحديث للبحث عن مقومات تمنحها صفة التجديد والابتكار وتبعدها عن البناء المعماري والنسق الشعري القديم وتتجاوز المألوف والثابت إلى الجديد المتغير. وتوظيف الرمز في نظر الحداثيين يعطي للنص انفتاحا دلاليا متعددا وبممكنات كثيرة ، فالرمز في نظر أحد هؤلاء "هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شيء ، معنى خفي وإيحاء إنه النغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر."([32]) وبهذا أصبح للشعر مفهوما جديدا فهو فن الرمز والترميز.

---

[31] – هيمة عبد الحميد ، الخطاب الصوفي وآليات التحويل ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2008م ،ص.33.

[32] – علي أحمد سعيد (أدونيس) ، زمن الشعر، ط1، دار العودة ، بيروت ، 1972م ،ص. 160.

ونتيجة لتأثره بالشعر العربي المعاصر والشعر الغربي عمل الشعر الجزائري المعاصر خاصة الحر منه إلى توظيف الأدوات الفنية الحداثية لإثراء التجربة الشعرية، وتجديد لغة الشعر وصوره لتجاوز العجز الإبداعي والانفتاح على قراءات متعددة، ومن هذه الأدوات الفنية ، الرمز الذي أستخدم بأشكال متعددة يمكن حصرها في الرمز اللغوي ، والرمز الموضوعي ، والرمز الكلي . ولكننا قبل ذلك لابد عيبنا أن نقف عند مسيرة الرمز وإرهاصاته الأولى في الشعر الجزائري الحديث ، فقد عرف هذا الشعر ما عرف عند النقاد والدّارسين بالرمزية الأسلوبية التي يعتمد فيها الشاعر على الأسلوب التعبيري غير المباشر باستعمال البيان من تشبيهات واستعارات وكنايات وأسلوب التلميح ، ونجد ذلك في أغلب الشعر الجزائري الحديث المحافظ خاصة في فترة ما بعد 1925م مع أبرز الشعراء الذين حافظوا عى عمود الشعر في القصيدة العربية في الجزائر ومنهم (أحمد سحنون ، محمد العيد آل خيفة ، محمد الهادي السنوسي ، الزاهر الزاهيري ، مفدي زكري ، عبد الكريم العقون ، حمود رمضان ...) وغيرهم. لكننا إذا رجعنا قبل هذه الفترة وإلى بدايات النهضة الشعرية في الجزائر بعد 1830م فإننا نجد شعرا رمزيا صوفيا عند (الأمير عبد القادر) شبيها إلى حد كبير بالشعر الرمزي الصوفي الذي عرف عند كبار الشعراء الصوفيين في التراث العربي الإسلامي من أمثال "ابن العربي" ، و"ابن الفارض" خاصة في نزعته الغزلية والخمرية وقد استعمل الشعراء الصوفيون في أشعارهم هذا الأسوب لبعد عن التصريح عن أحوالهم الروحية ومقاماتهم التعبدية ، وعبروا من خلاله " عن شوق الروح إلى معرفة الله ، ومحبته بعبارات تكاد تكون عبارات المتغزلين من شعراء الغزل والنسيب، بل أنّ هذا التشابه ليشتد أحيانا فنتوهم أن قصيدة صوفية هي قصيدة خمرية أو غزلية شأن قصائد شعراء الخمر والغزل."([33])

---

[33] فؤاد صالح السيد ، الأمير عبد القادر الجزائر متصوفا وشاعرا ،المؤسسة الوطنية للكتاب،

وقد وظَّف الشاعر (الأمير عبد القادر) الخمرة كرمز صوفي في قصيدة واحدة من قصائده ومطلعها :

أَمَسْعودُ جاءَ السَّعْد والخَيْر واليُسْر ۞ وَوَلَّتْ جُيُوش النَّحْسِ لِيْسَ لَهَا ذِكْرُ[34]

والخمرة عند الأمير في شعره هي رمز للمعرفة الإلهية فذَكَر قِدَمَها الذي يعود إلى ما قبل كسرى ، وهي خمرة لا تسكر مثل خمرة الجنة لا غول فيها ، ولمتعتها يتخلى الملوك عن ممالكهم مختارين لا مكرهين ، " وهي العلم فهي الغنيمة الكبرى ولذلك هاجر الأمير إليها وبلغ غايته "[35] يقول في ذلك:

معتقة من قبل كسرى مصونة ۞ وما ضمَّها دنٌّ ولا نالها عَصْـــرُ

ولا شَانَها زق ولا سَار سائر ۞ بأجمالها كلا ولا نَالها تجــــر

فلا غَوْلٌ فيها ولا عنْها نزفة ۞ وليس لها بَرْدٌ ولَيْسَ لَهَا حَـــرٌّ

فلو نظر الأملاك ختْم إنائِها ۞ َخلو عن الأملاك طوعا ولا قهر

هي العلم كلُّ العلم والمركز الذي ۞ به كلُّ عِلْم كل حين لـــه دوْرُ

أما التغزل بالحبيب عند الأمير فهو رمز صوفي هو تغزل بالحق ، ويظهر ذلك جليا في قصيدته الحائية التي تحدث فيها عن موضوع الوصال ورؤية الحبيب ، ومزج بين موضوعي الخمر والمحبة ، والتوجه الكلي للحبيب ، وعن صبر المحبين وفي ذلك يقول :

أوقاتُ وصلكم عيدٌ وأفــــــْـحُ ۞ يامَنْ هم الروحُ لي والرَّوْح والرّاح

الجزائر ، 1985م.ص.228.

[34] الأمير عبد القادر ، الديوان ، تحقيق وشرح وتعليق زكريا صيام ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1988م.ص. 197.

[35] فؤاد صالح السيد ، الأمير عبد القادر الجزائر متصوفا وشاعرا ، ص.229.

فمَا نظرتُ إلى شيء بدا أبـــدا ۞ إلاَّ وأحْبابُ قلبي دونَه لاحُوا

أودُّ طول الليالي أنْ خلَوْتُ بهم ۞ وقدْ أديرتْ أباريقٌ وأقْـــداح

يروِّعُني الصُّبح إنْ لاحت طلائعه ۞ ياليته لم يكن ضوءٌ وإصْباح

لَيْبِي بدا مُشْرقا مِنْ حُسْن طلعتهم ۞ وكلُّ ذا الدَّهْر أنوارٌ وأفْرَاح([36])

أمّا توظيف الرمز بمفهومه الحديث والمعاصر في المتن الشعري الجزائري في الفترة الممتدة ما بين 1925م–1954م فلا نجد له حضورا واسعا فيه عدا ما عرف عند النقاد بالرمزية الأسلوبية التي غلبت عليه ، وقليل من الرمز لم يتجاوز الرمز الكلي الذي يشمل القصيدة في إطارها العام . ففي الشعر المحافظ خاصة الإصلاحي منه نجد بساطة وسهولة في فهم لغته ويرجع ذلك إلى " أنّ الشعراء الإصلاحيين بحكم رؤيتهم التقليدية للغة لم يحاولوا أن يتعاملوا مع اللغة تعاملا غير عادي باستخدام الرمز اللغوي."([37]) كما يعود إلى طبيعة نظرتهم للشعر فهو وسيلة يركبونها لوصول إلى غاية الإصلاح والتوجيه والتربية ، ولذلك فإنّ هذه الوسيلة اعتمدت البساطة في اللغة ، والوضوح في الأسلوب ، ومخاطبة المتلقي بمعجم لغوي مفهوم ومتداول " فلقد كان الشعراء يستخدمون مفردات شائعة متداولة ويتعامون مع معجم شعري متشابه ، يتماشى مع طبيعة المرحلة التي كانت تمر بها النهضة الوطنية آنئذ ، فإنّ الألفاظ تدور في الأغلب الأعم في مجالات الإصلاح ، والنهضة ، والدعوة إلى العلم ، ومقاومة الجهل ، والتحريض على التمسك بالمقومات الأساسية لغة ودينا."([38]) إلى جانب التكوين العلمي والفكري السلفي الذي جعل من الشعراء الإصلاحيين يتشربون لغة واضحة المعالم ن محددة الأهداف ، بالإضافة

---

[36] – الأمير عبد القادر ، الديوان ، ص. 216-219- 220.

[37] – محمد ناصر ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص287.

[38] – محمد ناصر ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص 290.

إلى تأثرهم بمدرسة الإحياء في المشرق التي أثرت بدورها في المعجم الشعري الجزائري ، وفي الأسلوب الخطابي الشعري المتسم بالتقرير والمباشرة والوضوح والبعد عن الغموض. وكل هذه الأسباب يتوجها سبب رئيسي هو حرص الحركة الإصلاحية في الجزائر في الحفاظ على اللسان العربي في الإنتاج الفكري والأدبي لىحفاظ عىى المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية في خضم صراعها مع العدو الفرنسي الذي عمل على مسخها وإذابتها عن طريق سياسة التجنيس والاندماج. ومع ذلك وجدنا إرهاصات عند بعض الشعراء الجزائريين للخروج عن المألوف الثابت في التعبير الشعري على غرار قصيدة أين ليلاي للشاعر محمد العيد آل خيفة التي يمكننا أن ندرجها في إطار ما يسمى بالغزل السياسي ، التي وظّف فيها الشاعر الرمز لينفس عن مكبوتاته ، ويصرح من خلالها عن قناعته السياسية بأسىوب رامز ويبرز رؤاه لىواقع المتأزم الذي يعيشه. فمن الناحية السياسية " فإنَّ هذا النص يتناول موضوعا – قضية – أي موضوعا من نوع القضية التي تتخذ شكل المثل الأعىى لجماعة أو شعب أو أمة. وقد وفق النص في الدعوة إلى حبٍّ هذه القضية التي هي هنا الحرية بعد أن كان وصفها وجسَّدها وشخَّصها وحبَّبها."([39])

أيْن ليلاي أينهـــــــا؟ ۞ حِيل بيني وبينهـــا

مال ليلاي لـــم تَصِـــل ۞ مهجات فدينهـــا

وقلوبا علقنهـــــا ۞ وعيونـــا بكينهـــا؟

إيه يا عَيْني أذرفـــي ۞ لـــَنْ تري بعد عينها([40])

39 مرتاض عبد الملك ، أ ي دراسة سيميائية تفكيكية "لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد ، 1992م ، الجزائر ، ص.97.

40 ــ محمد العيد آل خليفة ، الديوان ، ط3 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1992م ، ص.41 42.

وعلّق الشيخ (عبد الحميد بن باديس)* على هذه القصيدة بعد نشرها في "الشهاب" ج7 ، ع14، سبتمبر 1937م ليلفت القارىء إلى الدلالة الرمزية التي يقصدها الشاعر وبالتالي فهو يدفع عنه تلك العنونة المباشرة التي يتأولها المتقي بوصفها فاتحة لتأويل النص وعلى هذا الأساس فإنَّ هذا التعليق ورد لكي يفت القارىء إلى دلالة الرمز.

وتعدُّ قصيدة " أين ليلاي" فاتحة جوهرية لتلك التأدية المأمولة لنسق النص الشعري وهو يقدم رمزيته المفعمة بالدلالات المفتوحة عبر هذا النص الشعري كونه يمثل ريادة في تأدية الرمز في الخطاب الشعري الجزائري الحديث.

وقد بدأت اللغة الشعرية في المتن الشعري الجزائري تشهد تغيرا واضحا مع بروز الاتجاه الوجداني المتأثر بالرومنسية العربية التي مثلتها خاصة "جماعة المهجر" ، و"جماعة أبولو" ، وبدا ذلك واضحا بإثراء المعجم الشعري ، وتوظيف تراكيب لغوية ذات دلالة موحية ، وتجلى هذا التغير اللغوي في لغة الشعر الجزائري خاصة مع جيل الشعراء في الأربعينيات والخمسينيات وعدّت هذه الخطوة بداية لولوج الرمز وتوظيفه كأداة فنية في العملية الشعرية ابتداء من الخمسينيات مع الشعر الحر خاصة. وتدرج الشعراء الجزائريون بعد ذلك في توظيف الرمز في انتاجاتهم الشعرية تماشيا مع الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية التي ميزت كل مرحلة من مراحل تطور الشعر الجزائري ، فكانت كل مرحلة يغلب عيها طابعا معينا من الرموز ، فنجد مثلا أن الرمز اللغوي هو الغالب قي شعر الثورة في

---

* ومما جاء في تعليق ابن باديس:"فمن هي ليلى شاعرنا يا ترى؟ ليست له قوس ولكن له مروحة ، فهل يعني هو الآخر مروحته؟ إن محمد العيد الذي يشعر شعور الشعب ويتخيل خيال لشعب لا تشغله قوس ولا مروحة ولكن لا تفتنه — وهو البلبل الغريد في قفص... — إلاّ لحرية فهل يوافق على هذا بعض من ينقصهم شيء من السياسة ليفهموا؟

الخمسينيات. ويتسم هذا النمط الرمزي بالبساطة والسطحية ، وبساطته " تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية واستخدامها استخداما رامزا لتدلَّ عىى معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدّلالتين."([41]) فالشعر الحر في فترة الثورة وظَّف بشكل واسع الرمز اللغوي للدلالة على قوة وشجاعة وبسالة وتضحية المجاهدين ، ووحشية ولا إنسانية المحتلين فرمز الشعر الثوري إلى الشعب بـــالنسر والعملاق والمارد وغيرها من الألفاظ الدالة على العظمة ، ورمز إلى الاستعمار بالغول والأخطبوط والتنين والعنكبوت والليل وغيرها من الألفاظ الموحية بالرعب والإرهاب والقمع والتوحش. كما وجدنا أن الرمز اللغوي وظف في شعر ما بعد الاستقلال لتعبير الصادق عن واقع الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها الجزائر والتحولات العميقة التي شهدتها خاصة في فترة السبعينيات مع الثورة الاشتراكية التي كان لمبادئها وما نادت به من قيم العدل والمساواة وتكافئ الفرص بين الجميع تأثير في أوساط وفئات المجتمع خاصة الشعراء الشباب منهم ، الذين انسجموا معها وتبنوا أفكارها وفلسفتها ، وانعكس ذلك في صورهم وتعابيرهم الشعرية ، وغدا الرمز اللغوي جزء من الصورة النفسية التي رغبوا في تجسيدها . إضافة إلى هذا الرمز اللغوي المؤدلج فقد دلّ الرمز اللغوي في شعر الشباب في فترة السبعينيات عىى معاني القلق والغربة واليأس والضياع ، وقابله رمز لغوي آخر دال عىى معاني الحرية والانطلاق والرفض ليعكس ذلك كله المشاعر والأحاسيس التي تستبد بالشباب والحالات النفسية التي يعيشونها.

أمّا النمط الثاني من أنماط الرمز الذي استخدمه ووظفه الشعراء الجزائريون وكان أقل شيوعا وحضورا في مرحلة الثورة ما عرف بالرمز الموضوعي " حيث يمنح الشاعر بعض الأعلام القديمة أو الحديثة دلالة جديدة ، أو يضعها في سياق

---

[41]- ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.550.

يمنحها إيحاء خاصا."([42])يتماشى مع الحالة النفسية والشعورية التي يرغب في التعبير عنها. فإذا أراد التعبير عن الثورة والرفض وعدم الخضوع والاستسلام يلجأ إلى استخدام الشخصيات التي عرفت في التاريخ القديم والحديث بشدة معارضتها لخصومها وعدم موالاتها لأنظمة الظلم والاستبداد أمثال "أبي ذر الغفاري" ، و"الشنفرى" ، و"ابن بركة" ، و"تشي جيفارة" . وإذا أراد التعبير عن الظلم والطغيان لجأ إلى توظيف أسماء تاريخية تحمل هذه الدلالات من أمثال "الحجاج" و"هولاكو" وغيرهما ممن عرفوا بالشدة والاستبداد والبطش في التاريخ القديم والحديث . وفي هذا السياق فإنّ الثورة الجزائرية استطاعت أن تلد أعلاما حولتهم مواقفهم وبطولاتهم وتضحياتهم وشجاعتهم إلى رموز دالة على ما عرفوا به من صفات العظمة والإباء أمثال "ديدوش مراد" ، و"العربي بن مهيدي" ، و"مصطفى بن بولعيد" ، و"جميلة بوحيرد" وجميلات أخريات.

وإلى جانب توظيف الشعر الجزائري المعاصر للرمز اللغوي والرمز الموضوعي فقد وظّف نمطا رمزيا آخر وهو الرمز الكلي " الذي تتحول فيه القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها ، بل إن التجربة فيها تبنى أساسا على الرمز دون أن يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منه."([43]) ويسمح هذا النمط من الرمز للشاعر أن يتحدث من خلاله عن نفسه ومجتمعه ، وعدّ من أجود الأنواع إيغالا في العملية الترميزية .

وعمل الشعراء الجزائريون على إثراء شعرهم بتوظيف الرموز ذات الدلالات والإيحاءات المتعددة لتعكس الواقع المعيش ، وتجسد التجربة الشعرية ،

---

[42] – شلتاغ عبود شراد ، حركة الشعر الحر في الجزائر ،ص.160.

[43] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.565.

ولتحقيق ذلك استعانوا بتوظيف الرموز الأسطورية والتي تُعدُّ من أهم مظاهر الشعر المعاصر ، ومعينا زاخرا بالرمز والدلالة والإيحاء .

وما لوحظ عن مسيرة توظيف الرمز في الشعر الجزائري خاصة في فترة السبعينيات هو تركيز الشعراء على استخدام الرموز الأجنبية والغربية محاكاة لرواد الشعر الغربي المعاصر ، بينما كان بإمكانهم أن يستلهموا من التراث الجزائري الزاخر بالأحداث والمواقف والشخصيات رموزا للدلالة على واقعهم الذاتي والجماعي . وقد كانت الثورة الجزائرية في حدِّ ذاتها حبلى بالرموز التي شغلت كثيرا من الشعراء العرب الذين انبهروا أمام ملحمتها واتخذوا من أسماء بعض الأماكن والشخصيات المجاهدة رموزا تحمل في مضامينها دلالات عميقة مثل الأوراس ووهران وجميلة بوحيرد وغيرها ووظفوها توظيفا رمزيا أكثر من الشعراء الجزائريين.

وما يلاحظ كذلك في مسيرة توظيف الرمز في الشعر الجزائري المعاصر رغم تفاني كثير من الشعراء في توظيفه فنيا هو أنَّ بعضهم " لم يتمرسوا على هذا النوع من التصوير تمرسا ناجحا ، إذ نراهم يستخدمونه استخداما سطحيا ساذجا حين يحاولون بطريقة أو بأحرى الإتيان بالمعادل الموضوعي للرمز ، وهو أمر يعري الرمز من فنيته ومن سحر إيحاءاته، وقد يكون للتجريب تعليل في ذلك."([44])

إنَّ مسيرة حضور الرمز في الشعر الجزائري لم تتجل بشكل واضح وبارز إلا ابتداء من الخمسينيات من القرن العشرين مع بعض الشعراء الشباب الذين حاولوا مواكبة حركة القصيدة المعاصرة الجديدة في شكلها ومضمونها بسعيهم إلى التجديد في اللغة الشعرية وشحنها بأدوات فنية تجعلها أكثر معاصرة ، وتَكرَّس ذلك بشكل واسع وبارز في شعر السبعينيات وما بعده . ورغم ما لُوحظ من

[44] – ناصر محمد ، الشعر الجزائري اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص.572.

سببيات عىى عملية توظيف الرمز في المتن الشعري الجزائري إلا أنَّ هذه العمية دفعت بالصورة الشعرية إلى التطور والإيحاء بدلالات تعكس وتجسد الواقع الخاص والعام لشاعر الجزائري ، وجسَّدت سياقا جديدا في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر يظهر مدى الانفتاح والتجديد الذي عرفه إلى جانب ملامح تجديدية أخرى في النسق الشعري الجزائري.



بنية النص الروائي في "زمن الأخطاء"

الدكتور حميدي بلعباس – كلية الآداب – جامعة معسكر– الجزائر

يولي النقد المغربي أهمية بالغة بالسيرة الذاتية، بوصفها كتابات متمردة، حاولت رصد التجربة الذاتية وهي تواجه الواقع المر الذي تعيشه المجتمع المغربي.

لقد حاول الأديب أن يعبر في لحظات مملوءة بالرهبة واليأس والانكسار ،عن الواقع بقسوته و(يجمع شتات تفاصيل كثيرة لتجربته الحياتية الخصبة والغنية بالأحداث والوقائع والتي تتجاوز حدود الذات الفردية الضيقة لتجسد واقعا موضوعيا تفاعلت معه ذات الكاتب ماضيا ،وتأثرت به حاضرا ،فصاغته خلقا أدبيا تداخلت فيه الكتابة عن الذات مع الكتابة الروائية ،ومن ثم،تم إضفاء التخييل على الموجود بالفعل)[1].لقد شكلت الرواية المغربية عنصرا فعالا في وجزءا متمما لرواية العربية ،ذلك ما شغل الناقد عبد المالك مرتاض حيث يقول : (وسيكون أي حديث عن الرواية العربية المعاصرة بمعزل عن الرواية المغربية ميزانا طفيفا في الكيل،ورؤية ناقصة في الإدراك فالرواية المغربية لم تعد جزءا مكملا للرواية العربية فحسب،وإنما اغتدت كيانا أساسيا فيه .وتعد الرواية المغربية إذا راعينا المنحى الكمي الصرف،رصيدا نصوصيا ثريا استطاع أن يثري النص الروائي العربي ويرفده بزخم متوهج من الطاقة والحيوية والنضارة بحيث نلفي عدد هذه الروايات يجاوز الأربعين في ظرف ربع قرن فقط (1956–1982.)[2]

وفي اتجاه مقارب ،يشير الناقد إلى استفادة هذه الرواية من تقنيات الكتابة الروائية الحداثية .وهذه دعوة صريحة من الناقد عبد المالك مرتاض إلى التعريج عليه ومساءلتها .

يثير الناقد عبد القادر الشاوي الكثير من التساؤلات عن وهو يحاول دراسة المتن السير ذاتي في المغرب ،ويعتبر أن (النصوص السير ذاتية أخذت تؤسس لنفسها وضعا أدبيا بين الأجناس الأخرى المتداولة ،من المحتمل أن يضفي عليها طابع التأسيس ....ومن خلال تتبعنا للنصوص السير ذاتية الصادرة في المغرب،طوال العقود الأربعة الماضية ،بقطع النظر عن طبيعة تواترها في هذا الصدور،يمكن الوقوف ،إجمالا على خمسة أشكال متمايزة نسبيا لمفهوم الكتابة السير ذاتية،نستخلصها من التسمية الأجناسية المصاحبة لها :1- السيرة الروائية الشطارية ،2-السيرة الروائية ،3-السيرة الذهنية ،4-السيرة الذاتية ،5-نصوص غفل غير متجنسة)[3].يبدو من وراء هذا الطرح ، بروز اختلاف بين النقاد المغاربة فيما يخص التحديد الأجناسي للكثير من النماذج ،وذلك راجع إلى تطور أشكال الممارسة الإبداعية ،ينضاف إلى هذا –حسب الناقد– رؤية النقاد من خلال مختلف الأسئلة النظرية التي الاشتغال النقدي على النصوص ومدى مسايرته للتطور الثقافي الحاصل في المغرب[4].

لقد انتبه الناقد عبد القادر الشاوي إلى اشتغال رواية "زمن الأخطاء" لمحمد شكري بأكثر من ميثاق للقراءة ،أي العلامات أو المؤشرات الموجودة على نفس الكتاب (الغلاف مثلا)،لتتعدى ذلك وتتضمن معلومات منشورة أو مبثوثة حوله.

ولا يخفي الناقد انبهاره بهذا النص ،كونه(سيرة ذاتية ذات مقصدية معلنة، وأنه لا يمكن ،في رأيي ،أن يقرأ ،مهما كانت طبيعة القراءة إلا بافتراض هذه الطبيعة التجنيسية الأساسية)[5].هذه المسالة أرقت النقاد المنظرين للسيرة الذاتية ، وظل هذا الجنس يستدعي القراءة تلو القراءة ،دون أن يستقر النقد عىى تعريف عام، وفي هذا الشام يقول فيليب لوجون (PhilippeLejeune): (يجب أن يكون

الموضوع أساسا هو الحياة الفردية وتكون الشخصية ،غير أنه يمكن أن يشمل غالى جانب ذلك على التعاقب والتاريخ الاجتماعي أو السياسي فالأمر يتعلق هنا بمسألة تناسبية أو بالأحرى بمسألة تراتبية :إذ تقام بالطبع عدة تبادلات مع باقي أنواع الأدب الشخصي (مذكرات ،يومية مقالة) ،وتبقى للمصنف حرية معينة في فحص الحالات الخاصة)[6].يبدو أن السيرة الذاتية لا تكتب بأسلوب واحد ،بل تكتب بأساليب متعددة ذلك لان أشكال الكتابة عن الذات متعددة [7].لقد استبدلت الذات القهر وتجارب الحياة بسلطة الكتابة .

إن "زمن الأخطاء" يستعيد –حسب الناقد-(تجربة الفرد في الزمن الماضي ،ويعيد صياغتها لغويا وذهنيا ،قصد بناء تاريخ أناها بناء متسقا له أبعاده الرمزية والدلالية)[8].هذا التصور الذي انطلق منه الأديب هو الذي شكل وجود الذات عبر هذا الانجاز ،أكثر مما سعت لذلك الشخصية الطبيعية المتمثلة في شخص محمد شكري الإنسان .

ينطلق التحليل الذي اعتمده الناقد عبد القادر الشاوي من فرضية مفادها أن زمن الأخطاء بقدر الذي يتخلق فيه كنص أدبي ،تؤطره شخصية ساردة دالة عىى المؤلف ومحيط عائلته .

ومن السهل (أن نجد ما يقنعنا بهذه المرجعية في النص ،وخصوصا في إحالتها على بعض الشخوص الواقعيين (المختار الحداد ،محمد الصباغ ...)وكذا بعض الفضاءات المعروفة ك(طنجة ،العرائش ،تطوان) دون أن نهمل بالطبع ما ورد منها صريحا ،أو يؤكدها ضمنيا في "الخبز الحافي "،الكتاب الأول للمؤلف الذي جعله سيرة ذاتية شطارية)[9].لقد كان الناقد عبد القادر الشاوي وفيا لهذا النص ،فاستعادة الماضي وواقعية الشخصية ووجودها والتطابق ما بين الشخصية الساردة والمؤلف جعل منه نصا سير ذاتيا .

وبناء على ذلك ،سعى عبد القادر الشاوي إلى تقسيم النص إلى بنيتين متجاورتين متداخلتين هما:بنية البناء وبنية الهدم ،ناظرا إليهما من خلال مفهوم واحد ،هو السارد.

يتألف زمن الأخطاء –حسب الناقد –من قسمين كبيرين يتواجدان في النص ولهما دلالة على مستوى القراءة التأويلية .

-أ- يبدأ القسم الأول بما احتواه من عناصر (محمد شكري ،العنوان :زمن الأخطاء ،التسمية :رواية) ،ولا يتضمن المقدمة التي كتبها الناقد محمد برادة ،ولكنه يبدأ بصورة فعلية بعنوان دال :زهرة بدون رائحة ص16 ،ولا ينتهي إلا في ص 162،أي نهاية عنوان آخر كمن العسل إلى الرماد[10].

-ب-يبدأ القسم الثاني-حسب الناقد- ويتواصل مع القسم الأول من ص165(العيش في زمن الأخطاء) ،وينتهي عند آخر صفحة من الكتاب ص286 نهاية شعرية .

ويتضمن القسم الأول ثلاث مسارات يذكر الناقد منها: التعلم،العمل،الجنون ،تبدأ الدورة الحياتية فيه بوصول السارد /المؤلف إلى مدينة العرائش قصد التعلم ،وينتهي بتعيينه في مدرسة في مدرسة الحي الجديد لبنين بتطوان ،ثم يختم نهاية الدورة الحياتية بالجنون ، ويورد الناقد مقطعا دالا على ذلك (ذات ليلة أعلنت إفلاسي الجسدي والمعنوي ينهاران .كنت في مقهى (براسري دو فرانس). لست أدري لماذا كنت أصرخ لاعنا الفراعنة .هددت الحاني بكسر واجهة الزجاجات إذا هو لم يناد على رجال المطافئ، لكنهم جاءوا .شربت آخر كأس قبل أن أصحبهم .سمعت الحاني يقول للنادل :مسكين لقد جننته الكتب)[11].ويعتبر الناقد هذا القسم بمختلف إشاراته صيغة لبناء التاريخ الفردي للأنا الساردة (محمد شكري) ،فقد كتب في زمن آخر1990.م كما أن بعض فصوله

نشرت عى صفحات الجرائد ،لتجمع في شكل كتاب معبر، سعى إلى بىورة الوجود الفردي من خلال عنصرين مهمين هما :[12]

–أ– الاستعادة :

تبدأ –حسب الناقد– من زمن قريب نسبيا، وتكون بالعودة إلى مسقط الرأس ،والحديث عن المجاعة (1945م) التي حلت بالريف المغربي ،دون أن تكون لىمترحل أدنى علم بالهدف المرتجى من هذه الرحلة .ويكون منتهى هذا البحث (الوصول إلى محطة أساسية هي الإقرار بضرورة التعلم والانخراط في تحصيل ما سوف يجعل من الشخصية مسار تجربة وتعلم).[13]

ويستشعر النـــاقد في هذا المقام ،إدراك الأديب لنفسه وشعوره الفردي بكيانه ،وضمن هذه الاستعادة (بالمعنى الذي يفيد تملك المـــاضي ،تتأسس الحياة الشخصية أيضا، من خلال العلاقات والذكريات ،ولذلك تتخلل السيرة الذاتية صور أناس (شخوص) تلاقت ،–في لحظة ما–مع صورة الكاتب وهو يبحث عن هويته هنا أوهنـــاك ،مثلما يمكن الحديث عن علاقات خصوصية انعقدت في هذا المكان أو ذاك وكان لها بعض الأثر في توجيه السلوك أو التأثير بفكرة أو موقف...وهكذا)[14]. لهذا تعمل كتابة السيرة الذاتية على جمع أطوار الحياة الإنسانية في مدها وجزرها ،وهي بذلك إعادة إنتاج للوعي الفردي وسعي إلى انفتاح الذات على الفضاءات المتعددة.

–ب– المونولوغ التذكري :

يىحظ الناقد عبد القـــادر الشاوي ضمن قراءته رواية "زمن الأخطاء" (تحررا واضحا في استرجاع الوقائع التي تساكن الماضي الشخصي ،بل ولعىها تبدو لىقارئ صورا متجاورة ،تلتقط بعض لحظات المعيش، دونما اعتبار لتواليها في الزمن التذكري)[15].لقد ساعد المونولوج الداخلي الذي تجسد في النص الذاكرة عى

استرجاع الذكريات الماضية ، وكان الحضور المسترجع –حسب الناقد- لذكريات الستينيات ،مما يضفي على هذه الذكريات في زمنها الأثر البالغ في نفسية السارد,المؤلف .فهي لا تنتظم في السيرة الذاتية إلا من خلال التذكر[16].

*** الهوامش :**

–1–بن جمعة بوشوشة ،مراجع الكتابة الروائية في المغرب ،مجلة التبيين ،العدد11،1997،ص18.

2–عبد المالك مرتاض ،بنية السرد في الرواية العربية المعاصرة–الجنازة نموذجا،مجلة تجليات الحداثة جامعة وهران ،العدد3،يونيو 1994 ،ص17.

3–عبد القادر الشاوي ،الكتابة والوجود ،السيرة الذاتية في المغرب ،ص29.

4–المصدر نفسه،صص28.29.

5–عبد القادر الشاوي ،الكتابة والوجود،ص170.

6–فيليب لوجون ،السيرة الذاتية ،الميثاق والتاريخ الأدبي ،ترجمة وتقديم عمر حلي ،المركز الثقافي العربي ،ط1،1994،ص23.

7–ينظر محمد الباردي، عندما تتكلم الذات،ص178.

8–عبد القادر الشاوي ،الكتابة والوجود ،ص171.

9– المصدر نفسه ،ص171

10–المصدر نفسه ،ص172.

11–محمد شكري ،زمن الأخطاء ،مطبعة النجاح الجديدة ،المغرب ،ط1،1992،ص169.

12– عبد القادر الشاوي ،الكتابة والوجود ،ص173.

13– المصدر نفسه ،ص173

14– المصدر نفسه،ص 174.

15– المصدر نفسه ،ص 174.

16–المصدر نفسه ،ص175

الاستضعاف و الاستكبار و صدام الحضارات

الأستاذة صاري رشيدة – قسم الفلسفة - جامعة وهران – الجزائر

إذا تأملنا تاريخ البشرية لوجدناه كل مرة يطرح مقولة العلاقة بالأخر الحضاري فهل علينا التفتح لمواكبة العصر أم ينبغي أن نغلق على أنفسنا الأبواب حتى لا يتمكن هذا الآخر من اختراقنا في منظومتنا القيمية وخاصة أن هذا الأخر الحضاري دائما يحاول الهيمنة والسيطرة الحضارية على قيمنا وقدراتنا وتراثنا حتى يذوب الأنا ويصبح تحت لواء الآخر.

مشكلة صدام الحضارات موضوع شغل المثقفين والمفكرين وغيرهم وكتبت تعليقات وردود أفعال كثيرة ضد صاحب الفكرة صمويل هانتنغتون فهي تتحدث عن المستقبل وتحذر بخطر المواجهة كما تتحدث عن الإنسان وعلاقته بالآخر، وفيم يتمثل مغزى وجوده في العالم ؟.

والمرحلة الراهنة تدفع المفكرين إلى الاهتمام المتزايد بمشكلة الإنسان وهؤلاء يحاولون أيضا أن يضعوا تصوراتهم بالنسبة للمجتمع المقبل وأن يتنبئوا بمصير الإنسان والحضارة البشرية في المستقبل.

ومن هنا نستخلص أن المشكلة السياسية هي في حد ذاتها مشكلة اجتماعية، أخلاقية لأنها تتعلق بمشكلة علاقة الإنسان بأخيه الإنسان ذلك أن الإنسان يجد أن حقوقه مهددة بالخطر من طرف الإنسان نفسه لتعارض وتزاحم المصالح بينهما ولأن هناك آمال ورغبات يحملها هذا الإنسان، من هنا سينشأ التسابق والإخلاف والصراع بين الإنسان وأخيه الإنسان.

إذا رجعنا إلى الإنسان نرى أنه يحمل دوافع فطرية غريزية تتصارع وتتزاحم في توجيه الإنسان هذه الوجهة أو تلك، ويقوي بعضها على بعض فينتج

التصدي ومن هنا فالصراع بين الإنسان والإنسان هو انعكاس عن الصراع الذاتي في الإنسان أي في التركيبة الذاتية للفرد هذا ما يؤكده القرآن الكريم[1] .

" ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه "[2].

وساهم هذا الصراع في تعميق المشكلة واتخاذ بعد آخر حيث انعكست المشكنة عنى مجال الحكم والسلطة وهنا تبلورت المشكلة السياسية والصراع على أو مع السلطة وعلى كيفية الحكم، تنعكس أيضا في دائرة أوسع وهي دائرة الأمم والشعوب أي الأمة مع الأمة الأخرى وهذا ما نطلق عليه اسم الصراع الدولي، فما هي إذن العوامل الأخرى التي تتدخل لغوص هذا الصراع وما موقف النظرية الغربية والنظرية الإسلامية من هذه المشكلة ؟.

ترجع النظرية الغربية الماركسية الصراع إلى العامل الاقتصادي الذي يمميه التناقض بين شكل الإنتاج وطريقة التوزيع وتفترض أن طبيعة الأشياء تفرض تضادا بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج، ويولد هذا التضاد تضادا جديدا بين طبقتين في المجتمع.

الطبقة الأولى التي تحاول الحفاظ على علاقات الإنتاج القائمة لأنها تحفظ مصالحها، والطبقة الجديدة التي تطلب علاقات إنتاج وتوزيع جديدة تتوافق مع شكل القوى المنتجة التي تطورت عما قبل.

ومن هنا يتضح أن الصراع الطبقي هو اليد الخفية التي تحرك دولاب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وكتب كارل ماركس (Karl Marx) في هذا الصدد قائلا : " إن العلاقات الاجتماعية ترتبط إرتباطا وثيقا بالقوى الإنتاجية

---

[1]) صدر لدين القبانجي " علم السياسة الشركة العالمية للكتاب " الطبعة الأولى – لبنان 1997 – ص 46-47.

[2]) سورة ق الآية 16.

فحين يحصل البشر على قوى إنتاجية جديدة تتغير طرق إنتاجهم وطرائق كسبهم وتتغير جميع علاقاتهم الاجتماعية " وتذهب الماركسية إلى أبعد من ذلك حين تعتبر أن التضاد الموجود بين(القوى المنتجة وعلاقات الإنتاج) هو الأساس لكل الظواهر الإنسانية بما في ذلك الدين، الفلسفة، الأخلاق والثقافة ...[1]

فالبحث عن منبع الأفكار الاجتماعية والسياسية والحقوقية والدينية يكون في الاقتصاد قبل كل شيء ذلك لأن الناس حسب كارل ماركس يكوّنون علاقات محددة، ضرورية مستقلة عن إرادتهم وتقابل علاقات الإنتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم الإنتاجية المادية ومجموع هذه العلاقات يكوّن البنية الاقتصادية لـمجتمع والأساس الواقعي الذي يقام عليه الصرح القانوني والسياسي.

ويرى ماركس أن : " طريقة إنتاج الحياة المادية تسيطر عموما على تطور الحياة المجتمعية والسياسية والعقلية، ليس شعور الناس هو الذي يحدد وجودهم، بل العكس إن وجودهم المجتمعي هو الذي يحدد شعورهم، إن القوى الإنتاجية المادية تدخل عند درجة ما من تطورها في صراع مع علاقات الإنتاج القائمة[2].

وفي نفس السياق يقول أيضا أن التقدم وتطور الإنتاج المادي هو الذي يحدد ويعين تقدم المجتمع بوجه عام، ومن هنا يتضح أن تطور قوى الإنتاج هو المعيار الأساسي للتقدم الاجتماعي وبناء على ذلك فإنه لا ينبغي أن نحكم عى حقبة تاريخية معينة من خلال وعيها، إذ أن الوعي الاجتماعي للبشر أي أفكارهم العممية والدينية والأخلاقية والسياسية تتحدد تبعا لوجودهم الاجتماعي، ليس وعي

---

[1]) صدر الدين القبانجي " علم السياسة " ص39.

[2]) Karl Marx « lontribution a la critique de l'économie in œuvres choisies OP » Tome 2 P18-19.

الناس هو الذي يحدد وجودهم بل على العكس إن وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم[1].

يبدو من هنا أن التفسير الذي يقدمه ماركس ما هو إلا تفسير مادي وهو أحد أسس النظرية الماركسية التي ترى أن العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية في الجماعة إنما تحددها طريقة الإنتاج في تلك الجماعة بل أن شعور الإنسان (الفرد) يتيه ويغيب في ظل الجماعة (لأنه تابع للعامل الاقتصادي) فالوجود المادي سابق على الوجود الفكري والروحي.

من هنا نستخلص أن الاشتراكية أهملت البعد الروحي والأخلاقي والإنساني وأن الصراع السياسي بكل أشكاله الأنفة الذكر هو انعكاس للصراع الطبقي، صراع بين الطبقة التي تمتلك وسائل الإنتاج والطبقة التي لا تمتلكها وهذا الصراع ينعكس أيضا على الأمة.

والحل حسب النظرية الماركسية يكون بالقضاء على الطبقية، لأنه مع زوال الطبقية في داخل الأمة يزول الصراع السياسي، ومع زوال الصراع السياسي في داخل كل أمة زال النزاع السياسي بين الأمم.

وفي الطريق إلى هذه النتيجة أي المجتمع اللاطبقي لابد من المرور بمرحلة ديكتاتورية العمال (البروليتاريا) التي ستوحد المجتمع في طبقة عمالية واحدة فيها تصبح وسائل الإنتاج كلّها بيد الدولة وتنعدم بذلك ظاهرة الملكية الخاصة.

---

1) Ibid P :10

و نظر ايضا فيصل عباس " الفلسفة والإنسان " دار الفكر العربي الطبعة الأولى بيروت 1996، ص19.

وينظر كارل ماركس إلى الدين والعائلة والدولة والقانون والأخلاق والعلم والفن عى أنها سوى ألوان خاصة من الإنتاج وهي تخضع لقانونه العام، فهو يفسر كل الأشياء بتفسير مادي ولا يعطي قيمة للبعد الروحي والأخلاقي.

في نفس السياق يتجه المذهب البورجوازي أو الرأسمالي الذي يؤكد عى الملكية الخاصة ورأس المال الذي هو مصدر الإنتاج وهذه الملكية في الحقيقة تستبد وتحكم لأن الرأسمالي الذي يملك لا يسمح بالوصول إلى مرحلة يترل فيها إلى مستوى العالم الذي لا يملك بل هو يعمل على إبقاء الطبقية (المجتمع الطبقي المكون من الأجراء والرأسمالي أو الغني والفقير).

من هنا نستنتج أن النظام الرأسمالي يؤكد أيضا على الجانب المادي ولا يعطي قيمة لجانب الروحي فالإنسان في ظل هذا المجتمع يواجه الخواء الروحي أي الجانب الأخلاقي مهمل وإذا غابت هذه الأخيرة ذهبت إنسانية الإنسان وجماليات الروح.

وذلك لأنها تؤكد على المنفعة ولا تدعو لتغييرها بل هي الأساس ولا تحاول بث روح الإيثار، الإنفاق والتعاون أو التقليل من جمع الأموال بل يؤكد فقط عى الثروة الشخصية والعمل على زيادتها مبررة ذلك أن هذه الثروة هي التي تتيح للأغنياء تطوير ميادين الحياة، وهذا ما أكده دوفرجيه حيث قال:

" أن إنقسام خيرات الأغنياء لن يبدل حالة الفقر، على حين أن ثروات الأقية (الغنية) تتيح لها أن تنمي الفن والثقافة والعلم والمدينة وأن تحفظ بذلك تقدما لبشرية بأسرها "[1]. إنها تنظر للفقير نظرة إحتقار وتحاول السيطرة عى الشعوب المستضعفة، فالأزمة التي تعانيها البشرية هي التقدم الذي وصلت إليه فكىما تقدم الإنسان في عمله تطورت في المقابل مصادر قلقه وخوفه وأصبحت القيمة الكبرى هي الكسب. ذلكم هو الآلة المهيمنة على حياتنا، كما يقول (ديزاكوإيكيدا) "

---

[1]) صدر الدين القبانجي " علم السياسة " 57.

فالإنسان التي تسيره الآلة على صورتها ومثالها يكاد يفقد عافيته واستقلاله وذاكرته التي تصير آنية "[1].

وبهذا يكون التقدم المادي الذي ينتجه العالم الغربي يحمل بذور الأزمة والشرور التي تعاني منها البشرية، بما فيها المجتمعات التي صنعت هذا التقدم، إذ أن التقدم بمجالاته المادية الواسعة، لم يصبح هو الطموح النهائي للإنسان، إذ سرعان ما ظهرت في حياة الإنسان تطلعات وأمنيات وحاجات عقلية وروحية بحاجة إلى إشباع وتلبية لمتطلباتها[2].

من هنا نقول أن المفكرين يرون أن الأزمة تكمن في سيطرة الآلة على الإنسان من جراء إنفصال العلم والتكنولوجيا عن المنظومة القيمية والأخلاقية ذلك ما أشار إليه "ألكسي كاريل" في كتابه" الإنسان ذلك المجهول " حينما يؤكد عى أن الإنسان يجب أن يكون مقياسا لكل شيء، ولكن الواقع هو عكس ذلك فهو غريب عن العالم الذي ابتدعه... فالبيئة التي ولدتها عقولنا وإختراعاتنا غير صالحة لا بالنسبة لقوامنا ولا بالنسبة لهيئتنا إننا قوم تعساء لأننا ننحط أخلاقيا وعقليا ..."[3].

فالتقدم الغربي اقتصر على نمو متزايد لنوع من العقلانية وحيد الجانب التقنية ونظام تقسيم العمل الاجتماعي بحسب المنظور الرأسمالي فكان انفصال العلم عن المعرفة بمعناها الأخلاقي والإنساني.

من هنا ليست الأخلاق وحضور قيمها الأساسية مرحلة تاريخية محددة، بل هو لحظة وعي وإيمان متجددة الحضور والفعالية تحتاجها الجماعات البشرية.

---

[1]) محمد محفوظ " الإسلام الغرب وحوار المستقبل " المركز الثقافي العربي – الطبعة لأولى 1998، ص205.

[2]) نفس المرجع، ص205-206

[3]) نفس المرجع، ص66-67.

وكتب "حليم بركات" حول المسألة قائلا : " ولا تقتصر سلبيات استعمال التكنولوجيا الحديثة على ترسيخ هيمنة القوى المتحكمة إنما في تعقيداتها السائدة تفرض قيما معينة على قيم أخرى مثل قيم التنافس على قيم التعاون، وقيم الإنجازات المادية على قيم الإنجازات الروحية والفكرية، والقيم التي تعطي السلع والأشياء والمقتنيات أهمية مركزية في الحياة اليومية فيها تهمش الإنسان نفسه، وقيم الأنانية الفردية على القيم العائلية والمجتمعية... "[(1)].

وتفترض هذه القيم لتبرر السيطرة الاستكبار على الآخرين، وفي الحقيقة أن هذه النظرة المادية للإنسان تعكس مشكلة الانحطاط الأخلاقي والعقلي ذلك لأن الفكر الغربي في جوهره لا يقر بغير المادة وحركتها ونظرته للإنسان هي نظرة ظاهرة وليست ماهية فالإنسان في الغرب مجرد ذرة اجتماعية وليس حقيقة متعالية متفردة بخصوصيات أخلاقية وعقلية.

كل هذا ينعكس في النظام الدولي الجديد الذي انفرد بدولة واحدة وهيمن على العالم ويؤكد ذلك محمد المسير إذ يقول: " مازال العالم يسير بعقلية المستعمر الغاصب الذي يريد أن يسود على العالم (السيطرة) وينبغي أن لا نخدع بهذه الحقيقة، والعالم اليوم عالم مادي وقائم على المصالح الاقتصادية والاستعمار الجديد، وبالتالي فالأمة الإسلامية إذا لم تكن على هذا المستوى ستضيع لأن إذا انتهى الخلاف بين الشرق والغرب فهو موجه الآن إلى الإسلام والمسلمين[(2)] (الغرب والإسلام بعد أن كان بين المعسكر الشرقي والمعسكر الغربي).

---

[1]) نفس المرجع، ص70

[2]) زكي ميلاد " الفكر الإسلامي " مؤسسة الإنتشار العربي الطبعة الأولى 1999، ص160.

وفي نفس السياق يقول الشيخ سيد بركة " نحن اليوم كبشر نعيش نهاية دورة حضارية من خلال ما يسمى بالنظام العالمي الحالي، لندخل والعالم دورة حضارية جديدة بنظام عالمي مختلف الدوافع والغايات، وبمناخ من القيم تختلف تماما عن هذا المناخ السائد. إن النظام الحالي نظام امبريالي استكباري قائم عىى ترتيبات متجددة دوما تضمن نهب وإلحاق الأطراف في العالم بالمركز (الأطراف هي الدول الضعيفة أما المركز فهو الدولة الرأسمالية) أي بشقيه الرأسمالي والاشتراكي، وكلما ضعفت قبضته على الشعوب والبلدان المستعمرة كلما تهدد وجوده من الأساس وهذا ما تحاول أمريكا باسم المعسكر الرأسمالي أن تتحاشاه، وذلك بإعادة إنتاج النظام الاستكباري، أي إعادة ترتيب العالم بأسره، خصوصا بعدما أخذت حركة الشعوب في المنطقة منحنى يهدد التركيبة القائمة. فكان لابد من الترول لسميدان بأسوب استعماري قديم جديد، وهو أسلوب القمع والإخضاع بالقوة[1]، هذا النظام الجديد سيكون القيم البشعة للحضارة الغربية على اعتبار أن الولايات المتحدة الأمريكية هي آخر تمثيل لتلك الحضارة وتتمثل هذه القيم في الاستكبار والسيطرة والتخريب والعنف والنهب والقهر...، أي أنها تتجرد من القيم الأخلاقية المألوفة وباعتبارها دول احتكارية ستصادر حقوق ونعم الطبقات المقهورة المستضعفة وسيظل المجتمع شاهدا لأبشع أنواع الحرمان والفقر.

هذا ما يؤكد عليه "رونالد روبرتسون" حيث يرى أن عالمنا اليوم يعيش المرحمة الخامسة من العولمة والتي تتعلق (بالعلاقات الدولية) باعتبار أن (المرحلة الأولى مارست فيها أوروبا التوسع عبر الكشوفات الجغرافية بعصر نهضتها في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، المرحلة الثانية ازدادت وثيرة نشوء الرأسمالية والنشاط الاستعماري في القرن السابع عشر، المرحلة الثالثة التي أدت إلى الثورة

---

[1]) نفس المرجع السابق، ص160.

الصناعية في القرن الثامن عشر حيث عظمت الإنجازات وهيمنت على الأسواق ودخل العالم مرحلة الاستعمار، المرحلة الرابعة هي مرحلة الصراع من أجل الهيمنة ثم مرحلة العولمة الراهنة ذات الطابع الأمريكي الأحادي)[1].

وهذه العولمة الأمريكية المعاصرة تفترض السيطرة على العالم وتضع قيم مختلفة عن القيم المتداولة، فهي لا تعترف بمنطق التعارف بين الأمم والشعوب والأديان، ومنطق الحوار والمثاقفة الحضارية (Acculturation) ومنطق تقدير قيم الإنسان وإنما تستوي على منطق صدام الحضارات ونهاية التاريخ إنها تمضي لتفكيك الإنسان وجعله أداة ينشأ في كنف الإعلام الموجه وليس مؤسسات التربية والأخلاق إنها تنادي بالذاتية (Individualisme) في حياتنا الإجتماعية الخاصة وفي العلاقات الدولية فيصبح كل شيء مبررا بمنطق المنفعة (pragmatisme) وترتبط بالنتائج العملية بغض النظر عن الأخلاق.

وأمام استبداد الأنظمة فقد تكون الهيمنة الأمريكية بتحدياتها وعمانيتها وليبيراليتها وسوقها الحر مخرجا لكثير من الشعوب حسب ما يعتقده البعض ويأمه، غير أنه خلاص ملغوم ليس فقط بسبب الانحياز الأمريكي لإسرائيل وسعيها معا لترتيب الأوضاع في الوطن العربي والهيمنة عليه ضمن مصالحها ولكن بسبب النهج الأمريكي نفسه ومنظومته ومرجعياته الفلسفية[2].

وهكذا أصبحت أمريكا في عصر العولمة المعاصرة بعد أن دخلت عصر التكنوترونيك (Technotronic) الذي وحد بين الثورة التكنولوجية في عالم الإتصالات والمعلومات والمواصلات مع الالكترونيك المسيطرة الوحيدة عى العالم

---

[1]) محمد أبو القاسم حاج حمد " الأزمة الفكرية والحضارية في الواقع العربي الراهن " دار هدي الطبعة الأولى 2004، ص32 33.

[2]) نفس المرجع ص34.

الذي بدا لها متقلصا وقابلا لأن تهيمن عليه لأنها تستمتع بالأحادية وهو هدفها الاستراتيجي.

لكن في ظل هذا النظام " يبدو الإنسان مصنوعا أكثر من كونه أصيلا " وحولت الإنسان إلى كائن عدمي يغذي آلة الإنتاج والاستهلاك وتغيب عنه القيم الروحية والأخلاقية، هذه هي السياسة الجديدة التي تمنع الشعوب من التنمية والبناء ومن التقدم الحقيقي " فهي سياسة إجهاض لكل محاولة للخروج من أسار الواحد ونزعته المطلقة وصارت هذه السياسة والاستراتيجية "[1].

هكذا نقول أن العالم اليوم يعاني من أزمات بحيث صارت كل تلك الأزمات عالمية تستدعي عالمية الحلول، إن هذا التصور المادي الخالي من القيم والأخلاق يستدعي التغيير، وهذا التغيير مهما يكن دور الفرد فيه فإنه يبقى مرتبطا بقوم أي بمجموع أو بأمة.

" إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم "[2].

إن نظرة الإسلام تختلف تماما عن هذه النظرة الغربية المسيطرة القائمة عى العنف والنهب والقهر، فالقرآن الكريم على العكس من ذلك يؤكد عى التكامل الأخلاقي والبعد الروحي وأعطى لإرادة الإنسان الدور الأساسي في الصراع.

والإسلام بدأ بتحديد القيم الأخلاقية وترجمتها على الواقع واعتبر هذه القيم أساسية، مطلقة، وواقعية، صالحة لكل زمان ومكان ذلك لأن الدين واحد عى طول التاريخ.

" إن الدين عند الله الإسلام "[3].

---

[1]) محمد محفوظ " الإسلام الغرب وحوار المستقبل " ص62-64.

[2]) سورة الرعد الآية 11.

[3]) سورة آل عمران الآية 19.

فالنظرية الإسلامية لا تؤمن بتعدد الحل السياسي فعلاقة الإنسان بالإنسان يمكن أن تحكمها قواعد ثابتة لأن المشاكل التي تحيط بهذه العلاقة هي مشاكل ذات أسس ذاتية مشتركة وثابتة[1].

وتؤكد الرؤية الإسلامية على أن التكامل الأخلاقي هو الطريق إلى التكامل السياسي وهو الطريق إلى الوفرة، ولا يمكن أن تتحقق وفرة ما لم يتكامل الإنسان أخلاقيا.

والإسلام يدعو إلى قيام الدولة حيث وردت كلمة دولة بمعان مختلفة في القرآن الكريم وحتى الإسلام انتشر أولا بين العبيد والمستضعفين حيث أن نواة الإسلام الأولى تألفت من ثمانية مؤمنين وهم من المستضعفين الذين لا قبيلة لهم تحميهم لكن هؤلاء وبفضل الله سبحانه وتعالى أنشئوا الدولة الإسلامية.

قال تعالى : " ونريد أن نمنّ على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين." [2].

فوحدة الخليفة تعني علميا وحدة السلطة السياسية ووحدة الدولة ممثلة في رأي واحد يقود الجماعة السياسية.

وأساس هذه الدولة هو العقيدة في الإسلام وهنا وضعت نصا في نسج العلاقات الاجتماعية والنظرة إلى الحياة والكون إنها تمتلك تصورا كونيا متميزا أنزل للناس أجمعين وليس إلى قوم أو فئة محددة وعلى هذا الأساس فهي تختلف عن الدول التي قامت في المجتمع الغربي إذ هذه الأخيرة ترى أن الأساس هو الغنيمة.

فالعقيدة للمؤمنين المسلمين ومن يشاء من غير المسلمين والدولة للجميع من مسلمين وغير مسلمين[1].

---

[1]) صدر الدين القبانجي " علم السياسة، ص63.

[2]) سورة القصص الآية 5.

قال تعالى: " كتاب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور بإذن ربهم إلى صراط العزيز الحميد" [(2)].

والإسلام جاء بأفضل رؤية عن الإنسان تتكامل فيها الأبعاد المختلفة (الروحية والعقلية والمادية)، هذه الرؤية هي التي يحتاجها الإنسان لهذه الحياة في تحولاتها وتغيراتها وتطوراتها، وفي كل أزمنتها.

الإسلام جاء أيضا لكي يلبي حاجات الإنسان في كل زمان ومكان ويجعل منه معاصرا وبصيرا في حياته التي استخلفه الله فيها بعد أن خلقه في أحسن تقويم.

ومن المنجزات الحضارية التي حققها الإسلام أنه استطاع أن يجمع ويوحد الشعوب والأعراق واللغات والقوميات المختلفة والمتصادمة في أمة إسلامية واحدة مع ما بينها من فوارق وتباعد شديدين. " كما أن الإسلام صنع لهذه الأمة حضارة أعت من قيمة الإنسان وكرامته وحملته مسؤولية الاستخلاف وساهمت بإنبعاثات حضارية استفاد منها العالم كله "[(3)].

ومن هنا نقول أن الإسلام هو الذي يستطيع أن يواجه الأزمة الحضارية في الأمة بعد أن فشلت وتراجعت الحضارات الغربية الأخرى. فالفكر العربي الإسلامي بإمكانه أن يمد الإنسانية بمفاهيم أساسية تساهم في بناء الأمة وفق مقاييس حضارية تأخذ بعين الاعتبار ضرورات المادة، كما تأخذ في الاعتبار أيضا ضرورات الروح والمسائل المعنوية[(4)]. وبهذا نؤسس لعملية تفاعل حضارية بحيث نستفيد نحن من

---

[1]) وليد نويهب " الإسلام والسياسة " مركز الدراسات الإستراتيجية والبحوث والتوثيق لطبعة الأولى 1994، ص19 59.

[2]) سورة إبراهيم الآية 1.

[3]) زكي ميلاد " الفكر الإسلامي " ص68.

[4]) محمد محفوظ " الإسلام الغرب وحوار المستقبل " ص208.

منجزات الحضارة الغربية ونبرر نظامنا الأخلاقي والعقائدي أي تقديم لغرب الجانب الإنساني الذي تفتقده الحضارة المعاصرة.

إن الإسلام هو الوحيد الذي يستطيع أن يجدد وينهض مع كل ما تعرض إليه من صدام عنيف، وإقصاء وتشويه خلال قرون من الزمان لما يحمله من خصائص كالشمول والعموم.

نعني بالشمول أن الإسلام قد بين التصور السليم للحقائق الأساسية وعناصر العقيدة ودعائم الشريعة ومنهج الحياة المنبثق عن العقيدة كذلك تناول القرآن سائر أوجه النشاط الإنساني من عبادات أو معاملات أو أي نوع من أنواع الممارسات الإنسانية[1].

أما "العموم" فهو العموم في البشر كافة وفي الزمان والمكان فالإسلام لم يستهدف قوم محدد في وقت وبلد محدد بل هو نداء إلى البشرية كلها، وخطاب للإنسانية جمعاء، إن الإسلام ينظر إلى البشر على أنه وحدة واحدة على تنوع الأجناس والأنواع والوحدة الإنسانية هي حقيقة الإنسان والاجتماع البشري عبى تنوع الشعوب والقبائل، فالبشر كلهم قد خلقهم الله من نفس واحدة وخىق منها زوجها وبث منهما رجالا ونساء ليصبح الناس شعوب وقبائل تسعى لبناء علاقات التآلف بينها بعد التعارف[2].

قال تعالى: " يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا "[3]

---

[1]) طه جدبر لعلواني " الأزمة الفكرية ومناهج التغيير " دار الهادي الطبعة الأولى 2003، ص114-115.

[2]) المرجع نفسه، ص115-116.

[3]) سورة لحجرت الآية 13.

إن التعاون والتعارف هو الأساس في تصنيف الأمم حسب النظرية الإسلامية ويقول فيليب حتى " نسج الإسلام " قانون القبائل وألغى وحدة الدم واستعاض عنها بأخوة الدين (وحدة الدين) وأصبحت مسؤولية المؤمن مباشرة لا وسيط لها[1].

ويرى الجابري أن علاقات (الأمة غير علاقات القبيلة الأولى حسب القصد والثانية حسب النسب) والأمة لا تلغي القبيلة بل تتجاوزها، والمسلم ينتمي إلى الأمة (الدين) و(القبيلة) في آن واحد وانتشار الإسلام أدى إلى غلبة الأمة عمى القبينة)[2].

ويفترض تصور النظام العالمي الجديد أن الأمة تنقسم إلى أمتين أمة متقدمة عمميا وأخرى متخلفة، والحق الطبيعي للأمة المتقدمة يفترض أن تكون هي القيمة وذات الوصاية على الأمة المتخلفة بهدف السيطرة عليها واستعبادها.

إنها سياسة استكبارية تعمل على توحيد وتوطيد أواصر الأمة المتقدمة من أجل السيطرة على العالم.

ومن هنا نقول أن الانتماء إلى أمة ما مسألة يتحكم فيها الإنسان ذاته تبعا لعقيدته وأخلاقيته فلا الثورة والطبقة، اللغة والوطن هي التي تحدد للإنسان أية أمة ينتمي إليها.

---

[1]) وليد نويهب " الإسلام والسياسة " ص84.

[2]) محمد عابد الجابري "العقل السياسي العربي" – مركز دراسات الوحدة العربية – ط3، 2000 ، ص97.

ويؤكد الإسلام أيضا على جانب الحرية في الانتماء من حيث أنه يشعر دائما بأن الإنسان هو الذي يكتب بيده تاريخه ومستقبله ويحدد مسيرته في هذه الحياة، فهو وحده المسؤول عن ذلك[1].

" فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر "[2]

إن الانتماء إلى أمة ما لا يتطلب العيش معها في حدود وأرض واحدة بل التوافق معها في الايديولوجية والأخلاقية هذا هو الشرط الأساس في الانتماء إليها، ومن هنا نقول أن الأمة يجب أن تكون مبنية على العدالة والمساواة والتآلف والتعارف بين الشعوب حتى تستطيع أن تستمر في الوجود والحل الذي يمكننا أن نقدمه لحضارة الجديدة هو الإسلام من أجل أن تستمد منه العناصر الخلقية والروحية تقاوم بها ضعف الأساس الأخلاقي المهيمن عليها والتقليل من النظرة المادية للأشياء.



[1]) صدر الدين القبانجي " علم السياسة " ص143.

[2]) سورة الكهف الآية 29.

إشكالية الاغتراب في الفكر العربي والغربي.

الأستاذ جوزه عبد الله – كلية العلوم الاجتماعية – جامعة الاغواط – الجزائر

ملخـــص :

عىى الرغم من كثرة ما كتب حول موضوع الاغتراب، أو ربما بسبب كثرة ما كتب وسبب تضارب الآراء والاتجاهات، فإن مفهوم الاغتراب لا يزال يعاني كثيرا من الغموض، وربما كان ذلك أمرا طبيعيا، إذ من الصعب تعريف المفهومات الأساسية تعريفا دقيقا، ومن هنا تضاربت الأقوال والآراء، ولكن عىى الرغم من هذا التباين في الرأي وأسلوب المعالجة فإن كل المحاولات التي بذلت حتى الآن تدور حول أمور معينة تشير كلها إلى دخول عناصر معينة في مفهوم الاغتراب مثل: الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء. بل أيضا بعدم الشعور بمغزى الحياة.

خلال هذا المقال نحاول أن نسلط الضوء على إشكالية مفهوم الاغتراب في الفكر الغربي وكذا الفكر العربي. محاولة منا تتبع التطورات الحاصلة في معناه حسب التطور التاريخي الذي مر بها كل فكر. وهل توجد قواسم مشتركة بينهما؟

الكلمات المفتاحية: الاغتراب، الفكر الغربي، الفكر العربي.

Article : La problématique de l'aliénation dans la pensée arabe et dans la pensée occidentale.

Le résumé :

Bien que beaucoup de choses soient dites et écrites sur le thème ou le concept de l'aliénation, et, probablement, du fait même de cette pluralité

d'écrits, la définition de ce concept demeure imprécise et confuse. Cela serait tout à fait naturel, dans la mesure où il n'est pas facile de donner une définition précise des concepts de base.

Malgré la divergence des points de vue et des opinions, toutes les tentatives de définition du concept d'aliénation, s'articulent autour d'un certain nombre d'éléments : le retrait de la société, la solitude et le repli sur soi, l'incapacité de s'adapter avec les données de l'environnement social, l'indifférence, le sentiment de non-appartenance et, voire même, un sentiment de non-sens de la vie.

Dans cet article, nous tenterons de jeter une lumière sur ce concept dans la pensée occidentale et dans la pensée arabe. Nous retracerons les évolutions et les changements de sens qu'il a subis en fonction de l'évolution historique de chaque pensée. Y a-t-il des dénominateurs communs à l'évolution de ce concept dans les deux pensées ?

Mots clés : l'aliénation, la pensée occidentale, la pensée arabe.

مدخل:

انتشر استخدام مفهوم الاغتراب وتنوعت استخداماته في التراث اللغوي، والفكري والسيكولوجي والسوسيولوجي، بصورة ملحوظة في السنوات الأخيرة. واتخذ معاني متعددة يمكن أن نشير هنا إلى خمسة استخدامات مختلفة له:

الاستخدام الأول: بمعنى فقدان القوة وهي جوهر فكرة الاغتراب كما ظهرت في النظرية الماركسية عن ظروف العامل في المجتمع الرأسمالي.

الاستخدام الثاني: بمعنى فقدان المعنى.

الاستخدام الثالث: يرجع إلى فكرة " دوركايم " عن الأنومي أي حالة فقدان المعايير وتمييع القيم والقواعد التي تحكم السلوك.

الاستخدام الرابع: يرتبط بفكرة العزلة كما تستخدم في الكتابات السيكولوجية.

الاستخدام الخامس: فهو اغتراب الذات وهو مفهوم شائع الاستخدام بين علماء النفس، وبخاصة الاتجاه التحليلي.

وقد كان هذا التنوع في استخدام مصطلح الاغتراب، نتيجة مصاحبة، لتنوع الاتجاهات الفكرية والسيكولوجية والسوسيولوجية، التي اهتمت بتناول المفهوم منذ أول استخدام لمصطلح الاغتراب في نظرية العقد الاجتماعي. والاستخدام المنظم لمصطلح الاغتراب في الفلسفة الألمانية على يد " هيجل "، والذي تأثر في تناوله للمفهوم بكل من " روسو "، " وشللر " إلى حد كبير في مستهل القرن 19 ، ثم دخل فهم " ماركس " للاغتراب في النظرية السوسيولوجية في أربعينيات القرن الماضي، عندما ركز " ماركس "، في تفسيره لنسق الرأسمالي على مفهوم الاغتراب الذاتي. selef. Alienation

عند تناولنا لتصور " ماركس " للاغتراب سوف ينكشف لنا أمرين: يتعلق أولهما بمدى تأثر " ماركس " بتناول كل من " روسو " وشللر "، و" هيجل " و" توكفيل " لمفهوم الاغتراب. والأمر الثاني يشير إلى أن فكر " ماركس " لم يكن المنشئ الوحيد لنظرية الاغتراب في القرن العشرين، بل أن فضل اكتشاف مفهوم الاغتراب في فكر " ماركس " بمعناه المعاصر يرجع " لجورج لوكاتش "، وهو الذي تأثر كثيرا بفكرة أستاذه " جورج زمل " على ما ذهب إليه " ادم شاف " في

دراسته" الاغتراب والفعل الاجتماعي "، ذلك أن " زمل " كان له اهتمام خاص بفكرة الاغتراب في المجتمع الصناعي الذي يحطم التوحد الذاتي للإنسان بتشتيته بين مجموعة الأدوار المفصلة، فضلا عن الضغوط التي تمارسها الأنظمة الاجتماعية عىى شخصيته. ومعنى ذلك أنه قد سبق اكتشاف " لوكاتش " لمفهوم الاغتراب الماركسي بمعناه المعاصر، تناول " دوركايم " لمفهوم الانومي، وهو المفهوم الذي يشكل بعدا رئيسيا في النظرية السوسيولوجية المعاصرة للاغتراب.

هذا فضلا عن تناول " تونيز " لفكرة " الجماعة المجتمع المحلي والمجتمع " في مؤلفه الذي نشر تحت هذا العنوان للمرة الأولى في عام 1887، حيث ذكرأن الأفراد في المجتمع المحلي يشعرون بانتماء قوي لجماعاتهم.أما في المجتمع الكبير فالأفراد يتركون روابطهم التقليدية التي تشكل حياتهم مثل: الأسر وصدقاتهم، ومعتقداتهم الدينية، وولائهم السياسي، وما إلى ذلك .ففي المجتمع المحي تسود الوحدة، في حين يسود الانفصال في المجتمع الكبير. والحقيقة أن " تونيز " قد تأثر لمقولتين بتفسير الاغتراب في المجتمع الصناعي الحديث من ناحية. وتفسير " توكفيل " لعوامل الهدر الفردية والحط من قدر الإنسان في المجتمعات الحديثة من ناحية أخرى، ومن ثم يتضح أن تناول الفكر السوسيولوجي لمفهوم الاغتراب يواصل تقدمه لدعم النظرية العامة للاغتراب في القرن العشرين.(1).

الواقع أن مصطلح الاغتراب يعتبر الآن من أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات التي تعالج مشكلات المجتمع الحديث، وبخاصة المجتمع الصناعي المتقدم، وبالذات في الدول الرأسمالية، وقد ظهرت في السنوات الأخيرة مؤلفات كثيرة في اللغات الأجنبية تتناول مفهوم الاغتراب وتطوره وأساليب معالجته في مجالات الفلسفة والسياسة والعلوم الاجتماعية والإنسانية

والغريب هو أنه على الرغم من كثرة ما كتب حول الموضوع، أو ربما بسبب كثرة ما كتب وسبب تضارب الآراء والاتجاهات، فإن مفهوم الاغتراب لا يزال يعاني كثيرا من الغموض، وربما كان ذلك أمرا طبيعيا، إذ من الصعب تعريف المفهومات الأساسية تعريفا دقيقا، ومن هنا تضاربت الأقوال والآراء، ولكن عى الرغم من هذا التباين في الرأي وأسلوب المعالجة فإن كل المحاولات التي بذلت حتى الآن تدور حول أمور معينة تشير كلها إلى دخول عناصر معينة في مفهوم الاغتراب مثل: الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء. بل أيضا بعدم الشعور بمغزى الحياة.

في تحديد لتاريخ مصطلح الاغتراب والمسار الذي سلكه هذا المصطلح حتى وصل إلى ما هو عليه الآن من شيوع وانتشار في حياتنا الثقافية المعاصرة، قسم " محمود رجب " مسيرة المصطلح إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: ما قبل " هيجل ": حيث يحمل مفهوم الاغتراب معاني مختفة تكمن في سياقات ثلاثة هي: السياق القانوني بمعنى انتقال الملكية عن صاحبها وتحولها إلى آخر. فما هو ملك لي وينتمي إلي يصبح ملكا غريبا عني. ويتضح من المعنى القانوني للاغتراب أن الكلمة الانجليزية ALIENATION التي اشتقت من الكمة اللاتينية ALIENATIO والدالة على الاغتراب، التي تفيد قابية الأشياء والممتكات بل البشر أنفسهم للتنازل أو البيع. والاغتراب من خلال هذا المعنى يتضمن ما يمكن تسميته تشيؤ REIFICATION العلاقات الإنسانية أي تحول الموجودات الإنسانية الحية إلى أشياء أو موضوعات جامدة. وهنا يصبح الإنسان مجرد سعة قابلة للبيع والشراء ويفتقد سمعته المتعالية كإنسان. أما السياق الديني: بمعنى انفصال الإنسان عن الله وتعلقه بالخطيئة وارتكاب المعصية والخطيئة بحسب

التصور الديني في الإنجيل ليست مجرد تعد على شريعة الله وأحكامه، إنما هي في جوهرها انفصال عن الله. أما السياق النفسي الاجتماعي: بمعنى انفصال الإنسان عن ذاته ومخالفته لما هو سائد في المجتمع، وهناك استخدام آخر للاغتراب يعود إلى انجليزية العصر الوسيط، بل ويمتد بجذوره إلى اللاتينية القديمة، حيث يمكن للإنسان أن يلاحظ أن كلمةALIENATIO في اللغة اللاتينية تدل على حالة فقدان الوعي، وعجز أو فقدان القوى العقلية أو الحواس.

المرحلة الثانية: المرحلة الهيجلية: على الرغم من استخدام مفهوم الاغتراب قبل " هيجل " فإنه يعد أول من استخدم المصطلح في فلسفته استخداما منهجيا مقصودا ومتصلا، حتى أطلق على " هيجل " أبو الاغتراب حيث تحول الاغتراب على يده إلى مصطلح فني.(2).

المرحلة الثالثة: ما بعد " هيجل ": حيث بدأت تظهر النظرة الأحادية إلى مصطلح الاغتراب، أي التركيز على معنى واحد. هو المعنى السلبي. تركيزا طغى على المعنى الايجابي، حتى كاد يطمسه، حيث اقترن المصطلح في أغلب الأحيان بكل ما يهدد وجود الإنسان وحريته، وأصبح الاغتراب وكأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث.

ومن أبرز المفكرين والفلاسفة الذين جاءوا بعد " هيجل " واهتموا بتناول الاغتراب نجد كما قلنا " ماركس " في تحليله للنسق الرأسمالي وتركيزه على فكرة سلب الحرية المصاحبة لنمط العلاقات السائدة في النسق الرأسمالي، كذلك عند " ماكس فيبر " فإن تناوله للاغتراب كان من زاوية ما تمارسه عقلانية التنظيم البيروقراطي كمصدر لسلب الحرية لدى الأفراد. نتيجة لطغيان الإرادة العامة مما يترتب على هذا الموقف من إهدار لقدرات الإنسان واغترابه. وقد تابعه في هذا النهج " إميل دوركايم " عندما تناول بالتحليل الوعي الجمعي للأفراد وتقسيم العمل وعلاقتهما بظاهرة الانومي.

في ضوء هذا التحليل الذي قدمناه تتبلور أمامنا الاتجاهات التالية في تناولها مفهوم الاغتراب في التراث السوسيولوجي.

الاتجاه الأول: يهتم بسلب المعرفة وعلاقتها بالاغتراب، وقد طرح " هيجل " هذه القضية وهو بصدد التأليف بين الحرية والضرورة حيث انتهى إلى نوعين من الاغتراب تمثلا في اغتراب الخضوع حيث تنفصل فيه الذات عن التوجيه الخاص، وتخضع لتوجيه العام الصادر عن العقل الموضوعي. واغتراب الانفصال الذي يشير لسبب معرفة الذات بالعقل الموضوعي، وسيطرة التوجيه الخاص وقد اهتم بقضية سلب المعرفة تلك بعد كل من" توكفيل " كل من ، " دوركايم "، " تونيز "، " زمل "، " مرتون ".

الاتجاه الثاني: الذي يهتم بسلب الحرية وعلاقتها بالاغتراب على مستوى المجتمع والجماعة الشخصية، وهو الاستخدام الذي بلوره " هيجل " عندما أشار إلى أن حرية الفاعل ترتبط باستيعابه للعقل الموضوعي، وفي حالة غياب الاستيعاب فإن ذلك يشير لسلب الحرية والتي يواكبها بالضرورة انفصال الذات عن العقل الموضوعي، وقد اهتم بقضية سلب الحرية كل من" ماركس "، " فيبر ". غير أنهم اهتموا بقضية الانفصال من خلال الخضوع الذي يسلب الفاعلين حريتهم.

الاتجاه الثالث : اتجاه يهتم بالاستخدام المزدوج لمفهوم الاغتراب عند " هيجل " والذي يربط المفهوم بتعدي سلب المعرفة في جانب وسلب الحرية في الجانب الآخر، وقد اهتم بهذه القضية بعد " هيجل " كل من " فرويد "، " كارل مانهايم "، الذي يربط الاغتراب بالعقلانية الوظيفية في التنظيمات البرية، و " بارسونز " في تصدره لعلاقة بين نوعي الاغتراب المتمثلان في اغتراب الخضوع واغتراب الانفصال وهي العلاقة التي بنى عليها في فهمه لنسق الاغتراب، ويرتبط اغتراب الانفصال بقضية التغير أما اغتراب الخضوع ترتبط مباشرة بالتوازن والتكامل إذ أن

دوره ينحصر في تحريك الانعزال عن الأنماط القديمة وثم يعتبره " بارسونز " وظيفة مباشرة لعملية التطبيع الاجتماعي المستمرة.

ثم ظهر الاتجاه التحليلي لمفهوم الاغتراب على يد " ملفن سيمان " والجدير بالذكر أن هذا الاتجاه التحليلي لم يبدأ من فراغ فقد اعتمد على الاستخدامات المختنفة لمفهوم الاغتراب مستمدا دعامته الأساسية من المحاولات التحسيية التي ساقها أنصار الاتجاه المزدوج لمفهوم الاغتراب، والتي بدأها " هيجل " نفسه.

وقد بدأ الاتجاه التحليلي بتعيين متضمنات مفهوم الاغتراب والتي حصرها " منفن سيمان " في فقدان السيطرة، واللامعنى، واللامعيارية، والعزلة الاجتماعية، والاغتراب النفسي، باعتبارها عناصر تقف في محل البديل لمفهوم الاغتراب ومن ثم فكل منهما نظرة يحدد منفردا مسالك البحث لظاهرة الاغتراب باعتباره موضوعا قائما بذاته.(3)

لقد تبين أن لمصطلح الاغتراب استخدامات مختلفة في التراث اللغوي والفكري والسيكولوجي، والسوسيولوجي، ولا يوجد اتفاق بين العاملين في الميدان حول معنى محدد وإجرائي لهذا المفهوم، وهذا ما نحاول توضيحه على النحو التالي:

أولا: مصطلح الاغتراب في التراث اللغوي:

الاغتراب مصطلح شديد العمق، وعريق الأصل، ضارب الجذور إلى فجر البشرية جمعاء، إذ يعود إلى تلك اللحظة المتعالية التي غربت فيها الجنة بنعيمها السرمدي عن " ادم عليه السلام "، ونزل الأرض مغتربا عنها وعن المعية الإلهية التي كان يحظى بها قبل عصيان أمر ربه، فتلك هي بحق وصدق أولى مشاعر الاغتراب ويستحيل على الإنسان أن يعيش بغير علاقة مع الآخر. ولهذا شاءت الإرادة الإلهية أن تخلق لــ " ادم عليه السلام " زوجة قبل أن يترك الجنة، واستباقا لما سيقع، ليقيم كل منهما مع الآخر علاقة بالموضوع تدر عنهما مشاعر الاغتراب

بديلا رمزيا عن العلاقة المتسامية المتعالية مع موضوع الموضوعات جميعا الخالق تبارك وتعالى، تلك العلاقة التي انفصمت بالاغتراب الأول.

وهكذا شاءت القدرة الإلهية أن تجعل حقيقة الوجود الإنساني وجودا مغتربا بالقدرة الإلهية قبل الضرورة الفلسفية أو النفسية. وأن هذا الوجود المغترب يفصح عن نفسه كل لحظة من لحظات الوجود. ويتضح من ذلك أن الضرورة تبزمنا أن تشتق المفهوم من جذوره الأولى وهي دينية في أساسها الأول قبل أن نشتق جذوره الفلسفية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو السيكولوجية.

وفي هذا الإطار تحدث " محمد رجب " عن أن الوجود الإنساني اغتراب خطيئة، وأن أول غربة اغتر بناها وجودا حسيا عن وطننا، غربتنا عن الوطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية لله علينا. ثم عمرنا بطون الأمهات، فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا منها بالولادة، وطالما أن الوجود اغتراب وسقوط، فعلى الإنسان التخلص منه بأنه يرجع إلى حالة العدم التي كان عليها. وقد ارتبط بهذه النظرة الدينية الصوفية اعتقاد بأن معرفة الأكل من الشجرة هي أصل الاغتراب، ومن ثم كان الخوف من المعرفة

وناقش " محمد خضر عبد المختار " علاقة الاغتراب بالوجود الإنساني ولخصها في النقاط الآتية:

- أن الوجود الإنساني وجود مغترب بالضرورة الإلهية، فاغتراب " ادم عيه السلام " من الجنة وهبوطه للأرض. وكذلك ميلاد كل طفل من رحم الأم يعتبر بمثابة البذرة الأولى للاغتراب.
- أن الوجود نقيض الاغتراب، وبتحقق ذلك من خلال التحام مفهومي الوجود والاغتراب التحاما متكاملا في جشطالت يفقد معناه بل كيانه بغير مفهوم الديالكتيك.

- إن الاغتراب مفهوم يضرب بجذوره في أعماق الفلسفة، فـــ " هيجل " أبو الاغتراب وصاحب " الأنا– الآخر " و " ديكارت " صاحب الكوجيتو المعروف " أنا أفكر إذن أنا موجود " و " سارتر " فيلسوف الوجودية، و" فشتة " يرى أن الموجود خارج نفسه.

– وعي بالذات هو وعي بالآخر، وعي بالبيئة الإنسانية

- الوعي بىه هو وعي الإنسان بذاته، والوعي بالذات هو وعي بالآخر، وعي بالبيئة الإنسانية.

وعن علاقة الانتماء بالاغتراب، هناك العديد من التعريفات التي ترى أن الانتماء هو الوجود الايجابي، بينما الاغتراب هو الوجه السلبي، فالانتماء هو أحد المحكات التي يمكن التعرف من خلالها على مفهوم الاغتراب.(4)

الثابت أن مصطلح الاغتراب ظهر باللغة اللاتينية كترجمة لبعض المصطلحات الامبريقية والتي تشير لحالة تحول الكائن خارج ذاته، ولهذا يشير الاغتراب لحالة الإنسان الذي تجاوز ذاته. وهذا التماثل يكشف في عموميته عن التغييرات التي تجعل من الإنسان كائنا مغتربا عن ذاته، ويصير مغمورا في الله. ومن ثم عرف " أفلاطون " التأمل الحق بحالة الكائن الذي فقد وعيه بذاته فصار الآخر مغتربا عنها. وبهذا يشير الاغتراب عند " أفلاطون " لحالة التجاوز. ونفس هذا التمحيص يتسم استخدام " سان أوغسطين " S.AUGUSTINE لمصطلح الاغتراب الذي تناوله بالإشارة إلى الأذهان المغتربة. والتي تبين حالة الانغمار في الدائرة الإلهية. واستخدام " أفلاطون " و " سان أوغسطين " الاغتراب على النحو يشير لىجانب الايجابي الذي يقوم عندها على التكامل الحق. وهو بذلك لا يشير لىجانب السبي لىكائن السابح خارج ذاته، أو على الأقل لا يتضمن استخدامها تمحيصا لهذا الجانب، بل على العكس من ذلك يشير لحالة الذات الايجابية في وحدتها مع الله.

ومن ثم يقابل مصطلح الاغتراب في اللغة العربية مصطلح ALIENATION في الانجليزية بمصطلح ALIENATION في الفرنسية ومصطلحي ENTAUSSERUNG, ENFFREMDUNG في الألمانية، وقد وجدت هذه المصطلحات وتعددت استخداماتها التقليدية فيما قبل " هيجل " و " ماركس " في التراث اللاتيني بكثير. الأمر الذي دفع " شاخت " للإشارة بأن هذه الاستخدامات الكلاسيكية لتلك المصطلحات ما تزال باقية في الاستخدام الأصلي، وهذه الاستخدامات المعيارية قد وردت في القواميس الحديثة، والتي سبق الإشارة إليها عند الحديث عى أبعاد الدلالة أن مصطح الاغتراب كما يشير إليه مصطلح الاغتراب في اللغة الانجليزية.

وعلى النحو ما حدث بالنسبة لمصطلح الاغتراب في اللغة الانجليزية استخدام المصطلح الألماني للاغتراب منذ العصور الوسطى، وهو يعني عند " جريم " GRIMM " تعطل الإدراك، الغثيان والذهول، والمصطلح الألماني FREMD يشبه لحد كبير المصطح اللاتيني ALIENUS والمصطلح الانجليزي ALIEN واستخدام المصطلح الألماني يشير للأشياء المغتربة بالمعنى الحرفي. وقد صار يستخدم حديثا في علاقته بأي نوع من أنواع الاغتراب. ومن ثم يشير المعنى الحرفي لمصطلح الثاني ENPREMDUNG للاغتراب على النحو الذي يشير به المصطح الانجيزي ALIENATION وقد أشار " شاخت " إلى أن لمصطلح الاغتراب في الألمانية تطبيقات مماثلة لتطبيقات مصطلح الاغتراب في الانجليزية. بالنسبة لعلاقته بالملكية ورغم أن هذا التماثل ليس كاملا في المعنى القانوني إلا أنه ورد في السياقات المتعلقة بالانتزاع، والأخذ، والسلب، ومن ثم يكون المغترب في المصادر الألمانية شيئا ما ينتمي لشخص آخر. ولذا ندرك وجود هذا التماثل بين المصطلح الألماني والمصطح الانجليزي. إذ أن المصطلح في القاموس الألماني يشير لانتقال شيء ما ينتمي لشخص إلى شخص آخر.

كما أن المصطلح استخدم في القاموس الألماني ليشير أيضا للاغتراب المتمثل في حالة الاعتلال الذهني، والذي يشير لغياب الوعي وتعطل الإدراك. ويتمثل ذلك فيما أشار إليه " جريم " من أمثلة سبق ذكرها. كما أنه استخدم أيضا بنفس الدلالة المشار إليها لمصطلح الانجليزي والمتعلق بالاغتراب داخل الشخصية.

ونعرض الآن لتعريف مصطلح الاغتراب كما جاء في اللغة العربية، فاللغة العربية تزخر باستخدامات عديدة لمصطلح الاغتراب والشيء الملفت للنظر في هذه الاستخدامات أنها تشير إلى القدر من الاتفاق فيما بينها وبين الاستخدامات المختنفة في تراث اللغات الأجنبية، خاصة في جوانبها المتعلقة بالانفصال، وغربة النفس، والخضوع وفيما يتعلق باغتراب الانفصال نجده مستخدما في إشارة القواميس العربية لارتباط حالة الانفصال بين الرجل والمرأة بهذا المعنى في بعض جوانبه وجعه كناية عن طلاق المرأة، كما يشير مصطلح الانفصال إلى فقدان الإنسان السيطرة على الملكية ليشير إلى حالة أخرى من حالات اغتراب الإنسان .هذا بالإضافة إلى الاستخدام الابستيمولوجي لاغتراب الانفصال للدلالة عى الاغتراب عن الجوانب المادية والجوانب الموضوعية في مراحل تحصيل المعرفة في إشارة أيضا لبعض مظاهر الاغتراب النفسي في القول " اغترب وغرب بنفسه تغريبا " إذ انفصلت ذاته وذلك ما أوضحه " التوحيدي " بقوله " أغرب الغرباء من صار غريبا عن وطنه وأبعد البعداء من كان غريبا في محل قربه وقصى عن المعهود ".

ومن ثم نجد أن" التوحيدي " يشير للغريب هنا بالشخص الذي صار شقيا والذي يقتبع من عالمه ولا يمتلك جذور ثقافة تربطه به. وهو ما يميز بين نوعين من الاغتراب:

الاغتراب الناجم عن إقصاء الشخص بعيدا عن وطنه وثقافته وهو النوع السبي من أنواع الاغتراب. أما الاغتراب الثاني فهو المتمثل في الاغتراب الايجابي

حيث يكون الشخص غريبا في وطنه ويتسم بنوع من التحدي. ورفض التقولب بأفكارهم.

أما فيما يلي استخدامات مصطلح الاغتراب كما جاء في عدد من الموسوعات والمناجم والقواميس المتخصصة فنجده على النحو الآتي:

ففي قاموس العلوم السلوكية: عرف " ولمان " الاغتراب بأنه " يعني تدمير وانهيار العلاقات الوثيقة، وتمزق مشاعر الانتماء للجماعة الكبيرة، كما في تعميق الفجوة بين الأجيال، أو زيادة الهوة الفاصلة بين الجماعات الاجتماعية عن بعضها البعض الآخر".

أما في قاموس المعارف السيكولوجية أن الاغتراب يدل على" حالة أو عقلية يكون فيها شيء ما مفقودا أو غريبا عن الشخص الذي يمتلكه أصلا "، فمفهوم " ماركس " للعمل المغترب يشير إلى اغتراب العامل عن إنتاجه في العلاقات الرأسمالية للإنتاج.

ففي معجم العلوم الاجتماعية: أن الاغتراب يقصد به ما يلي :

1. بوجه عام هو البعد عن الأصل والوطن، واستعمل اللفظ حديثا في العلوم الاجتماعية لدلالة قصد إليها " ماركس" وعدها من أفكاره، وتتلخص في أن المرء يمر أحيانا بأوضاع يفقد فيها نفسه، ويصبح غريبا أمام نشاطه وأعماله، ويكاد يفقد إنسانيته كلها، ففي حالة الاغتراب يستنكر الإنسان أعماله ويفقد شخصيته، وفي ذلكم ما قد يدفعه إلى الثورة لكي يستعيد كيانه، فالاغتراب دافع من دوافع التوازن.

2. للاغتراب في رأي " ماركس " صور شتى منها الاغتراب السياسي، وفيه يصبح الفرد تحت تأثير السلطة الطاغية مجرد وسيلة ولعبة لقوة خارجة عنه. والاغتراب الاجتماعي وفيه ينقسم المجتمع إلى طوائف وطبقات وتخضع الأغلبية

للأقلية. أما الاغتراب الاقتصادي ففيه تسود الرأسمالية وتستولي طبقة خاصة عىى وسائل الإنتاج جميعها.

في فكرة الاغتراب اثر واضح للجدلية الهجيلة، ويظهر أن " فرويد " قد تأثر بها في بعض أرائه، وذهب إلى أن الحضارة في مطالبها المتعددة قد لا يقوى الفرد على تحقيقها وتنتهي به إلى ضرب من الاغتراب وكره الحياة التي يحياها.(5)

ثانيا : المداخل الفكرية حول مفهوم الاغتراب:

الاغتراب مثل جميع المفردات، مصطلح نما وتطور عبر زمن طويل إلى أن استقر على قاعدة اصطلاحية احتوى المضمون عبر التاريخ فبماذا تخبرنا المصادر عن أوليات الاغتراب.

1- الاغتراب في الفكر العربي قديمه وحديثه : من اللغة إلى المفهوم الاصطلاحي :

كما كان التراث العربي يمتد إلى زمن سحيق بين الإسلام بقرون لابد من تتبع النشأة وتطور مفهوم الاغتراب منذ التاريخ القديم إلى عصوره المتأخرة.

إذا ما أردنا التفتيش عن جذور لفكرة الاغتراب من الناحية اللغوية، فلا نعثر إلا على إشارات تتحدث عن الشمس التي (غربت، أو تغرب) أو الغروب، وغروبها، والمغرب، والمغربين، والمغارب، والغربي، وغربية، من حيث دلالة الجهة، باستثناء واحد يتحدث عن (الغرابة) والمخالفة الماثلة في الغربيب الأسود، في كتلة من الحجر الأبيض، أو الغراب بعده مثال (التمرد) و (المفارقة) أو قل (علامة الشؤم) عند العرب، أما بعد استقرار الفكرة والدولة. فلقد تحدث العرب عن تصورهم لكلمة الغربة والاغتراب كل حسب مرحلته التاريخية.

يلاحظ أن الاغتراب لغة كان يشير في القرن الثاني هـــ /8 ميلادي كان يشير إلى التمادي والتطرف والبعد والنوى والمتسرب من الماء والطافح منه والمتغير في لونه أو طعمه أو رائحته، وهي معاني لم ترقى إلى صلب منطويات المصطلح

المعاصر. وبعد خمسة قرون تلت فإن المصطلح لغة أصبح يشير إلى مفارقة الوطن في حسب المقصود.*(6)

---

* مقصوده في هذا القول: أن موجود العارف أخفى وأدق من موجود غيره، فهو غريب بالنسبة إلى موجود سواه. وأخيرا إن موجوده في هذه المراتب غريب، فكيف بموجوده الذي لا يحمله علم ولا يظهره وجد، ولا يقوم به رسم، ولا تطبقه إشارة، ولا تشمله عبارة؟ فهذا أثر الغربة.

قوله فغربة العارف: غربة الغربة، والغربة أن يكون الإنسان بين أبناء جنسه غريبا، مع أنه له نسبا فيهم.

أما غربة المعرفة: فلا يبقى معها نسبه بينه وبين أبناء جنسه إلا بوجه بعيد، لأنه في شأن الناس في شأن آخر، فغربته غربة الغربة.

وقوله أنه غريب غريب الدنيا وغريب الآخرة، يعني أن أبناء الدنيا لا يعرفونه. لأنه ليس منهم، وأهل الآخرة العباد والزهاد لا يعرفونه، لأن شأنه وراء شأنهم، همتهم متعلقة بالعبادة وهمته متعلقة بالمعبود مع قيام بالعبادة، فهو يرى الناس، والناس لا يرونه.

الملاحظ أن إيحاءات هذه الكلمة بالمعنى الجديد توحي إلى القسب بالحزن والألم، وبالنفور والتشاؤم وهذا ما نجده عند " ابن القيم الجوزية " في كتابه " مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين " وهو شرح لكتاب " منازل السائرين"لـــ" الهروي ". حيث يفرد بابا خاصا للعزلة من منحاها الصوفي والديني.

فالغربة لديه هي: إما الانفراد بالجسم، أو بالقصد والحال، أو هما معا، فالأولى تعني الغربة بالجسم عن الأوطان والثانية فهي غربة الغرباء والذين طوبى لهم،

وهو غربة رجل صالح في زمن فاسد بين قوم فاسدين، أو غربة عالم بين قوم جاهلين، أو صديق بين قوم منافقين.

ونريد بالحال هنا: ما عليه الشخص من مبادئ وتمسك بالدين والسنة وهو عند الصوفية العالم بالحق، والعامل به، والداعي إليه.

أما الدرجة الثالثة: فهي غربة طلب الحق، وهي غربة العارف. لأن العارف في شاهده غريب. وموجوده لا يحمله علم، أو يظهره وجد أو يقوم به رسم، أو تطبقه إشارة، أو يشمله اسم غريب.فغربة الغربة لأنه غريب الدنيا والآخرة.

أما بالنسبة لصاحب منازل السائرين " الهروي " فالاغتراب عنده ثلاث درجات :

الأولى: غربة أهل الله وأهل سنة رسول الله بين هذا الخلق وهي الغربة التي مدح الرسول – ص – أهلها وأخبر عن الدين جاء به أنه " بدأ غريبا "، وأنه " سيعود كما يبدأ " وأن " أهله يصيرون غرباء ".

النوح الثاني: غربة أهل الباطل، وهي غربة مذمومة وهي غربة أهل الباطل، وأهل الفجور بين أهل الحق.

النوع الثالث: هي غربة مشتركة لا تهدم ولا تذم، هي الغربة عن الوطن، فالناس كبهم في هذه الدار غرباء فإنها ليست لهم بدار مقام، ولا هي الدار التي خلقوا لها. وقد قال النبي – ص –" لعبد الله بن عمر رضي الله عنهما " كن في هذه الدنيا كأنك غريب، أو عابر سبيل ".

تسوقنا دراستنا لمفهوم الغربة عند " ابن القيم " و " الهروي "، إلى القول بأنهما يتبنيان وجهة نظر صوفية بحتة،

وهذا هو المنتظر من صوفيين تقوم أبحاثهما على التصوف ومقاماته ومنازله وبالرغم من أن مفهوم الغربة ينبني وجهه صوفية ويعالج الناحية الروحية للإنسان برفض معايشة مجتمعه، فإنه يؤكد على حقيقة ينبغي أن تكون واضحة في

الأذهان، وهي أن رفض المغترب يتم بطريقة وجودية، وجدانية، أي غربة الحال كما يقول الإمام " الغزالي" " ومكثت على هذا الحال بحكم الحال وليس بحكم النطق والمال " وقد تكون عن طريق اعتزال الناس، طلب لحال التفرد والتوحد، وما يصاحب ذلك من حياة القلق، والاضطراب والحيرة " وتلك الحال تنم عن رفض المغترب لما يشيع في مجتمعه من معايير دنيئة فاسدة أو قيم أخلاقية زائفة، كذلك يلازم المغترب خصائص ذاتية منها :

- الانغلاق أو التقوقع الأليم داخل قبو الذات.
- معاناة مشاعر الانقسام أو الانفصام بينه وبين نفسه أو بينه وبين غيره من الناس.
- معاناة عدم الترابط بين المجتمع وبين قيمه الدينية والأخلاقية.

وهكذا تكون الغربة دائما معاناة من...؟ فهي صحوة ذات، وكما عانى الإنسان أزمة عصره، كان أكثر وعيا بالتناقضات التي تعايشه ويعايشها، وكما كان الإنسان يحس بألم المعاناة ومرارة الغربة من مشاعر الانفصال الذاتية ومشاعر الانفصال من الهيئة الاجتماعية كلما قل ميله إلى المشاركة أو كما انعدمت مشاركته الاجتماعية للدولة.(7)

أما الغربة من منحاها الفكري الفلسفي فهي تعني رفض العالم الموضوعي، سيما إذا كان محاطا بالأوهام، الأمر الذي يجعل من الأفراد غرباء في أرائهم قد سافروا بأفكارهم إلى مراتب أخرى، فهي لهم كالأوطان. وحين يحدث ذلك فإن انفصاله لا يكون عن الله، أو العالم وإنما عن الروتين الاجتماعي ويعتبر بانفصاله قد اجتاز مرحلة من مراحل نمو الروحي وتخلي يعلوه من أن يكون مجرد آلة أو أداة موضوعة في الهيئة الاجتماعية في هذا الحال يعيش مجتمعا ولا يعايشه.

العزلة هنا ضرب من الاحتجاج السلبي وهروب من صراع لم يعد وراءه طائل، ونفور من حياة فانية ملؤها الدماء والشهوات والأطماع.

وهذا هو محور الحكماء والذين يرون أن الغاية التي وجد الإنسان من أجلها هو الاتجاه إلى الله والاتصال به، وإبراز قيمة الإنسان الوطني حين يصور نموذجه أنه هو الإنسان الذي يتبع عقله ويسيطر على غرائزه وشهواته من غير زهد أو تصوف لها. إنما هو فيلسوف يحيا حياة عقلية محضة، يعني بشؤون نفسه وشؤون مدينته بروية وفكر.

نكاد نقول أن مسألة الاغتراب حسب المفهوم الفلسفي العربي هو مدى التمسك بالطريق العقلاني أو الاغتراب عنه وعن أحكامه وخصائصه وكذا البحث عن المعقول.

تعد مشكلة التأويل* من أبرز المشكلات في مجال الفلسفة العربية، سواء قصدنا بمصطلح الفسفة العربية، المعنى الواسع الذي يضم: فرق الكلامية، والصوفية، وفلاسفة العرب، وفلاسفة العرب من المشرق إلى المغرب، أو قصدنا بالمصطلح الدقيق الأكاديمي وذلك حين نقول أن مصطلح الفلسفة العربية لا يدخل في إطاره إلا الفلاسفة فحسب وسواء كانوا من المشرق أو المغرب أمثال " الغزالي "، " ابن سينا "، أو " ابن ماجة " و " ابن طفيل " و " ابن رشد ".

إذ أخذنا بمصطلح الفلسفة العربية بالمفهوم الواسع فإننا لا نجد موقف هؤلاء جميعا من التأويل يعد موقف واحدا، بل يمكن القول بأن موقف الممثين لدائرة الكلامية، غير موقف المعبرين عن الاتجاه الفلسفي، وبالتالي موقف كل من الفريقين يختلف عن موقف الصوفية، وليس هذا فحسب بل أننا نجد داخل الاتجاه الواحد كالاتجاه الكلامي أكثر من فرقة من الفرق الإسلامية وموقف كل فرقة من هذه الفرق من العقل يتراوح بين التأييد بكل قوة للتأويل، والتأييد بنوع من

التحفظ يصل أحيانا إلى درجة التخيل والتشكيك في أهمية التأويل، وذلك حين الاكتفاء عند ظاهر النص.

وإذا استعرضنا أمامنا أراء كل الممثلين لكل دائرة من الدوائر الثلاث والتي تدخل بدورها في دائرة الفلسفة العربية بمعناها الواسع فإننا نجد المعتزلة والفلاسفة وأصحاب التصوف الفلسفي هم من بين الممثلين للفلسفة العربية أكثر تأييد لتأويل وذهابهم إلى أن التأويل هو المعيار، هو الحكم، وهو الدليل والمرشد، وأن التأويل عندهم يكاد يلتقي والتيار العقلي.

*يرى " ابن رشد ": معنى التأويل في كتابه " فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال " " أن معنى التأويل إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب في التجوز في تسمية الشيء بشبيهه أو سببه أو لاحقه أو مقارنة أو غير ذلك من الأشياء التي عددت في تعريف أصناف الكلام المجازي نود هنا في دراستنا لمشكلة التأويل في الفسفة العربية أن نقف عند ثلاث نماذج هما: " ابن سينا " و " ابن ماجة " وكذا " ابن رشد " إن فكر كل منهما حول هذه المسألة هو تعبيرا وتدليلا من جانبهم عنى إفلاس العقل وطغيان جوانب المادة على مناحي الحياة الاجتماعية.

نجد مثلا " ابن سينا " في رسالة " حي بن يقظان " يبين كيف تصعد النفس من عالم العناصر (المادة) مجتازة عوالم الطبيعة والنفوس والعقول، حتى تبغ عالم الواحد القدير. حاول " ابن سينا " خلال هذه القصة أن يبين أن النفس تحاول أن تعرف الأرض بحواسها الظاهرة والباطنة، وبذلك يتفتح أمامها طريقان: طريق إلى المغرب ويعني به طريق إعادة الشر، وطريق إلى المشرق ويعني به طريق الصور المعقولة التي لا تلامسها المادة، ويقود"حي بن يقظان" ابن سينا " في هذا الطريق.

فـــ " حي بن يقظان " يعد هادئ النفوس ، بفضل العقل الفعال، وهو الذي يؤثر في العقل الإنساني.

ويتحدث " ابن سينا " حديثا مستفيضا عن اللذة النفسية ويرفعها فوق اللذة الحسية ويجعلها أفضل منها والتي ترتبط بالجسم. كما يتحدث عن مقامات وصفات العارفين حيث يرفع مرتبة العارفين فوق مرتبة غير العارفين.

في رسالته " في ماهية الصلاة " التي ترتبط ارتباطا مباشرا بموضوع التأويل نجده يقسم الصلاة إلى ظاهرة وباطنه ويرى أن الصلاة هي تنشئة النفس الناطقة بالأجرام الفلكية والتعبد الدائم للحق المطلق طلبا للثواب السرمدي ومن هنا قول الرسول – ص – " الصلاة عماد الدين " والدين بعد تصفية للنفس البشرية عن الهواجس الشيطانية والبشرية والإعراض عن الأعراض الدنيوية.

معنى هذا أن " ابن سينا " يرى أن في الصلاة تشبها من جانب النفس الناطقة بالأجرام الفلكية، فإن مرد هذا أن الأجرام السماوية والجواهر العلوية تعد أتم المخلوقات لبعدها عن الفساد والتغير. وإذا كان الدين يصفي النفس من الشوائب، والصلاة عماد الدين، فإن الصلاة اقترابا من الكمال، كما تكون الأجرام الفلكية من الكمال.

إن القسم الظاهر من الصلاة يعبر عنه " ابن سينا " بالنمط الرباني، فإنه يرتبط لديه بالأجسام كالقراءة والركوع والسجود، والهدف منها متابعة روح الإنسان لجسمه حتى يفترق الإنسان عن الحيوان.

فالله كما يقول"ابن سينا" قد كلف الإنسان بالصلاة بتشبيه جسمه بروحه، حتى يفارق البهائم، لأن البهائم متروكة عن الخطاب، ولا تخضع للثواب والعقاب والحساب، أما الإنسان فإنه مخاطب بالامتثال للأوامر والنواهي الشرعية والعقلية.

أما القيم الباطنة للصلاة فهو الحقيقي. إنه مشاهدة الحق بالقب الصافي والنفس المجردة عن الأماني.

بعد أن ينتهي من هذا التقسيم نجده يرفع من قيمة القسم الباطن. فالقسم الظاهر يغسب على أصحابه الطابع الحيواني، لأن اهتماماتهم مستغرقة في الاهتمام بالبدن، منشغلون عن الخالق، جاهلون بالحق... أما أصحاب القسم الثاني فيغسب عى أصحابه القوة الروحانية، وتجرد من الانشغال بالأشياء الدنيوية وهذا الصنف كما يقول " ابن سينا " هم أصحاب التعبد الروحاني.(8)

أما " ابن رشد ": فإننا نجده يذهب في مجال دفاعه عن التأويل والقياس العقي أكثر حدة وهذا ما يتضح من خلال رده على كتاب" تهافت الفلاسفة " لصاحبه " أبي حامد الغزالي " الذي كفر فيه الفلاسفة وهو يرد على " ابن سينا " في كتاب سماه " تهافت التهافت ".

لقد كفر " الغزالي " الفلاسفة في ثلاث مسائل: الأولى حشر الأحياء والثانية أن الله لا يعلم الجزئيات والثالثة قولهم بقدم العالم*.

إن الخطأ الذي اقترفه " الغزالي " في نظر " ابن رشد "، هو أنه حكم بالكفر عى الفلاسفة الإسلاميين لمجرد كونهم تأولوا في مسائل بطريقة اجتهادية تأويلا مخالفا لتأويل الأشاعرة، وهم مجرد فرقة من الفرق. والاختلاف في تأويل مثل هذه المسائل لا يستوجب التكفير. هذا إضافة أنه ليس في القرآن نص يستعمل ألفاظ الحدوث والقدم ولا علم الجزئيات، فهذه كلها اصطلاحات المتكمين. أما المعاد فالواجب إثباته ولكن الاختلاف في وصف أحواله لا يستوجب تكفيرا.

ويستنكر " ابن رشد " قوة خوض " الغزالي " في هذه المسائل، لذلك أن ما فعه " الغزالي " في كتابه يقول " ابن رشد " هو تعد على الشريعة وفحص عما لم تأمر به الشريعة، لكون قوى البشر مقصرة عن هذا.وذلك أن ليس ما سكت عنه الشرع

من العموم يجب أن يفحص عنه ويصرح للجمهور بما أدى إليه النظر أنه من عقائد الشرع. فإنه يتولد عم ذلك مثل هذا التخليط العظيم. فينبغي أن يسكت من هذه المعاني عما سكت عنه الشرع.

ويخلص" ابن رشد " أن" الغزالي " أراد برده هذا التشويش على الفلاسفة وهذا لا يليق بالعلم ولا بالعلماء...وعلى الرغم من هذه الإنكار عيه إلا أنه يتمس له الأعذار على أن الرجل لم يبلغ المرتبة من العلم المحيط بهذه المسألة (الفسفة).وبذلك يشكك " ابن رشد " في اتصاف " الغزالي " بالأمانة العمية.

بعد هذا القول أن" ابن رشد " حاول التوفيق بين الفلسفة والدين، وبصرف النظر عن مدى صواب هذه المسألة أو خطئها، وبصرف النظر عن نجاحها أو فشلها إنما تقوم على الاعتراف بالتأويل.(9)

أما " ابن ماجة " من خلال تصوراته المثلى لمدينته الفاضلة في كتابه " المتوحد " نجده بين فضل العلم والمعرفة وفضل التأمل الفلسفي، وكيف يؤديان وحدهما بالإنسان إلى معرفة الطبيعة ويؤديان به إلى الاتصال بالعقل الفعال مع تحديد لشخصية الإنسان الكامل.

كذلك يثير " ابن ماجة " الأسباب التي تبين سمو تلك المرتبة لشخصية الإنسان الكامل والتي تتلخص في القرب أو البعد من الله، ويستشهد بقول الرسول – ص – " خلق الله العقل فقال له أقبل فأقبل ثم قال له أدبر فأدبر، فقال وعزتي وجلالي ما خنقت خلقا أحب إلي منك " فالعقل أحب الموجودات إلى الله عز وجل، فإذا حصل الإنسان ذلك العقل فإنه يكون أحب المخلوقات إليه. فالعلم مقرب إلى الله والجهل مبعد عنه.

ومن هنا كانت الغربة التي عايشها " ابن ماجة " هي التي تتخص في تعايشه في واقع اجتماعي غريب عنه في أفكاره ومفاهيمه، فهو في داخه ينشد

صورة المجتمع العادل الذي تأتلف فيه القيم الإنسانية العليا، وحين يفتقدها الإنسان في حياته الاجتماعية يعود إلى ذاته ينكفئ عليها محتميا بها، وقد صدمه الواقع الذي تسيره أفكار غريبة عن قيم الإسلام العليا التي يؤمن بها، ويجد فيها ملجأه الذي يأوي إليه لينسجم مع فكره وشعوره مديرا أمره بنفسه متوحدا معها.

إن" ابن ماجة " بهذا التصور يريد أن يكون الإنسان أمير نفسه وسيد شهواته، وألا يستجيب في تيار الهيئة الاجتماعية. وبعبارة أخرى يتمركز في نفسه ويشعر دائما أنه مثل يحتذى ومشرع يقنن القواعد للمجتمع بدل أن يسير فيه.(10)

هذا عن إشكالية الاغتراب في الفكر العربي القديم .أما عن إشكالية الاغتراب في الفكر العربي المعاصر فتتجسد في الموقف من الآخر – الغرب – وكيفية التعامل معه. هل بالإيجاب أم بالسلب؟.

لقد كشف هذا الموقف للأسف الشديد (الفشل في التعامل معه) نوعين من الاغتراب: الأول: زماني، والثاني: مكاني.

بخصوص الأول: مثلته الأجوبة السلفية بجميع مسمياتها وتنظيرتها المعاصرة، كاشفة عن الخط ألاستردادي التقليدي على الماضي دون غيره الذي يرى علاقتنا بالآخر (الغرب) علاقة (مقهور بقاهر)، لكنه هو الآخر، بقي أسير اغترابه ألزماني في نظرته للحضارة المعاصرة، وفي علاقته القومية بالدين، والعروبة بالإسلام، بدت معه الأجوبة السلفية متقاطعة مع الأجوبة القومية، على الرغم من عقلانية هذه الأجوبة وثوريتها، وحيويتها، فعلى سبيل المثال لا الحصر، أسقط " سيد قطب " الانتماء القومي الوطني واقتصر على الانتماء ألعقيدي الذي يتطلب حضوره لكي يكشف عن حقيقة الشعب المختار الماثل بالأمة المسلمة الكاشفة عن الرابطة الدينية، وليس رابطة الأرض أو الجنس أو الجنسية. وأن مثل هذا التفسير المغترب

زمانا يتقاطع مع المفهوم الحقيقي للدين، والقومية، فمفهوم الأمة الديني غير المفهوم السياسي.

بخصوص الثاني: الاغتراب المكاني: يتوزع على مطلبين، ماركسي وليبرالي، كلاهما حاولا تلمس حلولا للمشكلات الإنسان العربي في ضوء الأجوبة الغربية على اختلافها ظنا منهم أن مثل هذه الحلول قادرة على معالجة هموم إنساننا وحسم إشكاليات التخلف، نجم عن هذا الاغتراب، أزمة مركبة في وجدان المغتربين مكانا، الذين وجدوا أنفسهم وجه لوجه أمام الازدواجية الغربية، بالتأويل تارة والمراجعة أخرى، والتراجع تارة ثالثة، ولم يسلم من مأزق المنعطفات الكبرى، لا أنصار الماركسية ولا اللبرالية، بعد أن استحلبت الأحداث الأجوبة التقليدية عن الأمة والروح، والحرية والملكية، والدين، وجعلتها مأزومة بسبب طبيعة العلاقة التي فرضها الغرب على العرب بدا العرب معها غرباء عن متطلبات الحياة الحرة، والتقدم التقني بسبب ازدواجية الحرية والاستبداد في بعدهما السياسي العربي، ولعل من نافلة القول التذكير بالرؤية العقلانية النقدية التي ترى، في الانتماء إلى حركة الأمة والوطن والتاريخ ما يحرر المرء من صور الاغتراب الانفة، فالمنتمي حقا إلى العروبة هو الملتصق بهموم مجتمعه والساعي إلى تجاوز قصور الواقع...أما المغترب فهو الذي يحاول التعلق بحركة الأمم الأخرى وتاريخها وأجوبتها، من غير أن يدرك الفرق بين ظروف تطورها وتطور المجتمع العربي...

لقد عمق التوجه نحو الاغتراب المكاني، تناقضات الواقع العربي النظرية ومشكلات الفقر والمديونية، وطغيان الترعة الاستهلاكية والتخلف العلمي والتقني والمعلوماتي....السعي إلى خلق هوية زائفة للمجتمع العربي، وللمنطقة العربية تحت مظلة الشرق أوسطية تارة، والإفريقية تارة أخرى، الليبرالية تارة أخرى، القومية تارة أخرى....استتراف الثروات الوطنية بطريقة غير عقلانية...إدارة عمليات

التخريب الثقافي والإعلامي وشراء الذمم، والحرب النفسية، وتهجير الكفاءات وغيرها كثير...

2- الاغتراب في الفكر الغربي:

يعتبر مفهوم الاغتراب نوعا جوهريا في الفكر الأوروبي المعاصر، وأن أول من قام باستيعاب هذه الظاهرة المفكر الأوروبي " هيجل " الذي استطاع أن يوضح هذا في فكره وفلسفته، مما أتاح لهذه الظاهرة الدخول إلى علم الاجتماع المعاصر، وقد بحث هذه الظاهرة علماء آخرون تأثروا به مثل: " ماركس "، " فرويد "، " دوركايم " .كما نقد الواقع الاغترابي في البناء الاجتماعي المعاصر العديد من عمماء غيرهم أمثال: " توكفيل " " وزمل " " وماركيوز" ...

وعمى الرغم من تزايد مثل هذه الاهتمامات، فإن مفهوم الاغتراب ما يزال غامضا، ونادرا ما يتفق الباحثون على تحديده. لقد توصل عالم الاجتماع الأمريكي " ميفن سيمان " عام 1955 إلى تحديد خمسة مفاهيم مختلفة للاغتراب أطمق عميها تسميات العجز وفقدان المعايير، وغياب المعاني، واللاانتماء، وما يسمى الاغتراب الذاتي، وقبل ذلك بأربعة أعوام أجرى باحث أمريكي آخر " انتوني ديفدز " بحثا ميدانيا في جامعة " هارفد " توصل من خلاله إلى أن مفهوم الاغتراب يتألف من خمسة توجهات متشابكة هي: التركيز على الذاتية، عدم الثقة، والتشاؤم، والقمق، والاستياء.(11)

يتضح من مقارنة النتائج التي توصل إليها كل من " سيمان " و " ديفيدز " أنه ليس بينهما أي عناصر مشتركة، ما يدل على غموض مفهوم الاغتراب، ويثبت مرة أخرى أن هذا المصطلح ليس في واقع الأمر سوى مجموعة من المعاني التي ليس من الواضح تماما ما هي طبيعة العلاقات في ما بينها. لذلك لم يعد من الغريب أن نقول أن كل محاولة من هذا النوع ستتوصل إلى قائمة خاصة بها.

لكن على الرغم من هذا التباين والاختلاف في الرأي وأسلوب المعالجة فإن كل المحاولات التي بذلت حتى الآن تدور حول أمور معينة بالذات تشير كلها إلى دخول عناصر معينة في مفهوم الاغتراب، مثل : الانسلاخ عن المجتمع والعزلة والانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة.

ان هذا الاختلاف في الاستخدام في التراث الفكري الغربي يدفعنا إلى استعراضها بشكل من التفصيل.

2-1 الاغتراب في الفكر السيكولوجي:

عىى الرغم من شيوع مفهوم الاغتراب النفسي، فإنه من الصعب تخصيص نوع مستقل نطلق عليه الاغتراب النفسي، وذلك نظرا لتداخل الجانب النفسي للاغتراب وارتباطه بجميع أبعاد الاغتراب الأخرى الثقافي، والاقتصادي، والسياسي...

فالاغتراب النفسي مفهوم عام وشامل يشير إلى الحالات التي تتعرض فيها وحدة الشخصية للانشطار أو الضعف والانهيار، بتأثير العمليات الثقافية والاجتماعية التي تتم في داخل المجتمع. مما يعني أن الاغتراب يشير إلى النمو المشوه لشخصية الإنسانية، حيث تفتقد فيه الشخصية مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة. وتعد حالات الاضطراب النفسي أو التناقضات صورة من صور الأزمة الاغترابية التي تعتري الشخصية.

ويتحدد مفهوم الاغتراب في الشخصية بالجوانب الآتية:

- حالات عدم التكيف التي تعانيها الشخصية، من عدم الثقة بالنفس، والمخاوف المرضية، والقلق، والرهاب الاجتماعي.
- غياب الإحساس بالتماسك والتكامل الداخلي في الشخصية.
- ضعف أحاسيس الشعور بالهوية والانتماء والشعور بالقيمة والإحساس بالأمن.

يعد التكيف من أهم عوامل اتزان الشخصية وتمتعها بالصحة النفسية، فالناس في العادة يتعرضون لضغوطات وصراعات داخلية وخارجية، وعليهم مواجهة الرغبات والدوافع الشخصية المتعارضة من أجل استمرار التوازن
النفسي لديهم، ويرى بعض الباحثين أن الصحة النفسية هي التعبير عن التكيف، وأن التكيف دليل الصحة النفسية، فإذا ساءت ساء بدورها، وإن تحسن تحسنت الصحة النفسية.

والظاهر أن التكيف النفسي يدل على ضرورة قيام الفرد بالمسائل الآتية:
إن التكيف إجراء أو سلوك يقوم به الفرد في سعيه لإشباع حاجاته والتلاؤم مع ظروف معينة.

- إن هذا الإجراء أو السلوك يشمل إحداث تغيير في بيئتي الفرد الذاتية (بناؤه النفسي) والخارجية (الطبيعة الاجتماعية).

إذن تتشكل الهوية المتكاملة وفقا لمنطقات وأسس نفسية واجتماعية متضافرة، وهناك بالتالي جملة من الشروط الموضوعية والذاتية التي يجب أن تتوازن من أجل بناء الشخصية وتحقيق نمائها، وتتمثل هذه الشروط في منظومة من الحاجات المتكاملة التي تشكل الإطار الموضوعي للعمليات التربوية التي تسعى إلى عمية بناء الهوية الشخصية المتكاملة.إن الحاجة إلى الاعتبار تشكل حسب " اركسون " حجر الزاوية في الإحساس بالهوية، وتشكل في الوقت نفسه مبدأ التربية الحديثة ومنطقها، وبينت الدراسات تأثير الأشخاص المهمين في حياة الطفل كالوالدين، والمربين في بلورة الهوية الشخصية والاجتماعية.

وتطق كلمة الحاجات على أشياء كثيرة فهي اصطلاح عام وشامل يشمل الحوافز والاندفاعات والميول والرغبات والمطالب والتمنيات.

والحاجة هي افتقاد أمر مفيد ومرغوب فيه وأساسي، وهذا الافتقاد يسبب اختلال التوازن، واختلال التوازن يؤدي إلى التوتر، إذا لم ترض الحاجة بالقدر المناسب يسفر بعدم السعادة ويكون شعوره متناسبا مع الأهمية التي يعلقها على الحاجة.

ركز الكثير من علماء النفس على دور الحاجات في تحريك السلوك الإنساني، فهم يرون أن الإنسان يمارس النشاطات المختلفة لأشباع حاجات أولية أو ثانوية،على سبيل المثال أكدت دراسة " ماسلو " على أهمية التفاعل الايجابي بين الذوات في بناء الهوية على أسس تربوية سليمة، وتنهض التربية الفعالة عى منظومة من الحاجات المتكاملة ويمكن تلخيص هذه الحاجات في الآتي :

- الحاجات البيولوجية: الحاجة إلى الأمن، الحاجة إلى الحب، إلى الانتماء، إلى الحرية، إلى الاستقلال، الحاجة إلى الاعتبار واثبات الذات ، الحاجة إلى المعرفة والفهم، الحاجة إلى التقدير الاجتماعي، الحاجة الجمالية.

إن إشباع الحاجات من شروط المحيط تمكن الفرد من الوصول لحالة من الاتزان النفسي النسبي، أي التكيف، أما الإخفاق في إشباع الحاجات وعدم نجاحه في التوفيق بين مطالب المحيط الداخلي ومتطلبات البيئة الخارجية فيؤدي ذلك إلى اختلال توازن الفرد، ويظهر ذلك في الشعور بالإحباط والمعاناة. وتمثل بذلك تربة صالحة لنضغط النفسي وللاضطراب النفسي الذي يشكل أحد مظاهره غربة الفرد عن نفسه والمحيطين به.(12).

يرى " فرويد " أن عملية التوافق الشخصي غالبا ما تكون لا شعورية أي أن كثير من الأفراد لا يعي الأسباب الحقيقية لكثير من سلوكياتهم ويرى " فرويد " أن العصاب والذهان ماهي إلا عبارة عن شكل من أشكال سوء التوافق.

إن نموذج الشخصية الذي يطرحه " فرويد " يتألف من أجزاء ثلاثة : تقع في تبعية فيما بينها، وهي الهو، والانا، والانا الأعلى. إن العلاقة بين هذه الأجزاء

الثلاث في تقديره، معقدة ومتنوعة للغاية، وفي محاولته لكشف آلية النفس البشرية، ينطلق " فرويد " من أن الطبقة العميقة من النفس، أي الهو ، تقوم بالسعي لأشباع رغباتها الطبيعية الجامحة بهدف الحصول على اللذة. ولكن الفرد ، في تبية لرغباته ونزواته، يصطدم بالواقع الخارجي الذي يواجه الهو ويعارضه، أي تقوم عنده الأنا لكي تلجم الرغبات اللاواعية من تحقيق هدفها المباشر، وتوجيهها حسب مقتضيات الواقع.

وبهذا فإن الأنا، كما يرى " فرويد " يبرز على شكل وعي يائس مضطرب لإقامة التوفيق بين متطلبات الهو ومتطلبات الواقع ومتطلبات الأنا الأعلى، على حد سواء. وأمام هذه الوضعية يرى " فرويد " أن الأنا عليه أن يجتهد للاستجابة إلى جميع المطالب ومعالجة تنازعها. وهي مهمة مستحيلة وصعبة في نظره. فمن جهة يتملك الأنا الطفو لي أثناء مواجهة مقتضيات النزوة الجامحة القوية خوفا شديدا بسبب عجزه عن تحقيق إتباع تام لها ومباشر. وهذا معناه إحلال لمبدأ الواقع محل مبدأ اللذة، ومن جهة أخرى، إن أقدم على عصيان الأنا الأعلى ومخالفة نواهيه سيتملكه شعور بالذنب والتوتر الذي ينشأ بين مطالب الضمير الأخلاقي وبين ما يقوم به الأنا بالفعل إنما يدرك كأنه إحساس بالذنب. وأن جزءا كبيرا من الشعور بالذنب لابد أن يكون لاواعيا، لأن تكون الضمير يرتبط ارتباطا وثيقا بعقدة " أوديب " التي تنتمي إلى اللاوعي.

تشكل مشاعر الذنب لدى الإنسان أحد الأسباب الهامة في ظهور الاضطرابات النفسية والعصابية، وأساسا للحضارة التي ستعمل عى ترسيخها.*(13).

* تشمل عقدة " اوديب " كل علاقة الطفل بوالديه، حيث يذهب " فرويد " إلى كشف طبيعة المشاعر الطفلية. فهو يقول :" إن الطفل يبدأ برغبة أمه ويكره أبيه كخصم يعترض سبيل رغبته. " انظر بالتفصيل، FREUD :LA VIE SEXUELLE. TRAD ,BERGER ET IA PLANCHE ,Ed :PUF, PARIS,1969,P ;52.

وبما أن الأنا هو الجزء المنظم في الهو فهذا يعني أن ليس له استقلالية مطلقة، وأن تنظيمه لم يبلغ الكمال إذ أن استخدامه يبين ما به من خلل وضعف. فبقدر سعي الأنا للتحكم في الهو واتقاء ضغوطه، بقدر ما يختل تنظيمه، وتتزايد الأعراض في غفلة منه. وهكذا تصبح الوظيفة التو فبقبة للانا معرضة للفشل في حالة الاعقبية، وما يدعيه من سيادة عرضة للإنكار.

وبناء على ذلك يكتمل الانفصام والصفة التنازعية بين اللاوعي والوعي. وبين الهو والانا، بتعدد معاني الوعي

ذاته، وتعدد وجوه الأنا الأعلى التي يبرز الإنسان، بنتيجتها، في صورة الكائن التعيس الممزق بتناقضات نفسه الداخلية العديدة.

ولحل هذه التراعات كما يقول " فرويد " إن الأنا حين يجد نفسه باعتباره مجال الوعي إزاء وضعية صراعية، ويعجز عن السيطرة عليها فإن كثيرا ما يدافع عن ذاته من خلال التكيف أو اللجوء إلى أساليب دفاعية متنوعة، وبما أن الأنا هو طرف فعبي في الصراع فإن محرك العمل الدفاعي هو الشعور بالانزعاج الذي يصيب الأنا. وبما أن الأنا هو الذي يأخذ بعين الاعتبار متطلبات الواقع، فإنه يقوم بتقرير ما إذا كان ينبغي المضي في محاولة إشباع التروات أم تأجيلها أم القضاء عيها كبية.

يعتقد " فرويد " أن الأنا دائما يأخذ بمبدأ الواقع (الأنا الأعلى) باعتباره الضرورة الخارجية. من أجل إيجاد نوع من التكيف، حتى وأن الرغبات اللاواعية

تبدي مقاومة شديدة لهذا الواقع. التي سرعان ما يتغلب عليها الأنا من خلال آليات دفاعية تتجسد في مرحلة أولى: الكبت، الهروب، الاستبدال.

إن الرغبة المكبوتة تعبر عن حالة اغتراب اللاشعور، عن الشعور. وباستمرار حالة اغتراب الانفصال هذه وشدة الرغبة المكبوتة في اللاشعور تظهر الأعراض المرضية التي تنتاب المصابين. ومن ثم يذهب " فرويد " إلى أن مهمة الطبيب النفسي ليست مجرد دفع المريض إلى التنفيس والتفريغ عن الرغبات المكبوتة، بل هي في المقام الأول سلب الانفصال القائم بين اللاوعي والوعي، والكشف عن الرغبات المكبوتة لإعادتها مرة أخرى إلى دائرة الشعور.

عجز الإنسان حسب " فرويد " على الوفاء بجملة من رغباته نظرا لهيمنة الأنا الأعلى عليه يدفعه إلى ممارسة التدمير الذاتي في حق نفسه والتدمير الخارجي في حق الآخرين.

بهذا التصور يعطي " فرويد " تصور مغاير للعدوانية، فإذا كان البعض يتصور العدوانية لسبب اندفاعه شريرة، بل هي من مقومات الوجود الإنساني، في ذلك يقول: " ليس الإنسان قطعا ذلك الكائن الطيب، ذا القلب المتعطش إلى الحب والذي يقال عنه أنه يدافع عن نفسه عندما يهاجم. بل هو على العكس من ذلك ، كان يتحتم عليه أن يضع في حساب معطياته الغريزية، نصيبا كبيرا من العدوانية...فالإنسان في الواقع، يغريه أن يشبع حاجاته إلى الاعتداء على قريبه، ويشغل عمله دوما دون تعويض، ويستعمله جنسيا من دون موافقته، ويستولي على أملاكه وبذله ، وينزل به الآلام، ويضطهده ويقتله..."

بهذا التصور يجعل " فرويد " العدوانية اندفاعة مرتبطة باندفاعة الليبدو. فالليبدو هو الطاقة الحيوية التي تدفع المرء لأن يحيا ويتمتع. ذلك هو مبدأ اللذة. ولكنه يتحتم على الإنسان أن يأخذ بعين الاعتبار بعض القيود والفرائض

الأخلاقية، ويتخلى أحيانا عن اللذة. فالطفل يريد استملاك أمه أو إزاحة أبيه، فيما هي ترفض له ذلك، فتنشأ أولى الترعات العدوانية. بذلك تكون العدوانية جوابا عىى ذلك الحرمان التي يفرضها مبدأ الواقع. تلك القوة الكابتة التي تحد من إشباع الرغبات الجامحة وهي موجهة في الوقت نفسه إلى الذات وضد الآخر.

ولما بات الإنسان مستلبا وخاضعا لهذا الواقع الذي تزداد سيطرته عىى كل مناحي الحياة، فإن قوى اللاوعي تنمو بقدر ما تثيرها مستلزمات الذات (الأنا) وحوافز الإغراء التي تنبعث من تصوراته للسلع، والعلاقات الشهوانية مع السعة. فإن وجد الأنا فرصة للتحرر من كل رقابة يفرضها الواقع فإن فرص الميل إلى العدوانية والتدمير تقل، لكن إن كان الواقع يضغط عليها، فإنه سرعان ما يجد الإنسان نفسه مضطرا لأن يكون شيء آخر غير ذاته.

الأمر الذي يدفع " فرويد " إلى الاعتقاد أن العلاقة بين الفرد والحضارة (الغربية) تتسم بالعداوة نتيجة لفقدانه الشعور بالسعادة التي تتلخص في اشتداد القلق والخوف والتوتر النفسي وانتشار الأمراض النفسية. ويعتبر كل هذا هو الثمن الذي يدفعه البشر، لقاء انجازات الحضارة المادية.

يمكن التحدث، حسب " فرويد " عن ثلاثة منابع للألم الإنساني تتضمن: قوة الطبيعة الساحقة، وفناء الجسد البشري، وعدم كفاية التدابير الرامية إلى تنظيم العلاقات بين البشر، وكان المصدران الأولان لألام الإنسان مرتبطين بالطبيعة. أنهما واضحان كل الوضوح وإن كانت لا تنبثق من هنا استنتاجات واهنة نظرا لأن الآلام المشروطة هنا، يمكن إزالتها جزئيا أو تخفيفها. وأن المصدر الثالث لألام الإنسان له طابع اجتماعي . وهو بالذات يشكل القلق الإنساني، لأن البشر لا يمكنهم إدراك لماذا كانت هذه المؤسسات التي أقاموها، عدا أنها لا تحمي الإنسان، بل هي عىى العكس، تشكل قوة غريبة غير خاضعة له ولا توفر له المنفعة.

فضلا عن هذا يلجأ " فرويد " عند شرح أسباب آلام الإنسان ومنابعها المشروطة بعلاقات اجتماعية متنافرة في المجتمع الغربي، إلى الكشف عن جوانب الحضارة المادية والروحية في تشابكها المتبادل " وما أن أحرزت البشرية، بإخضاعها الطبيعة لذاتها، نجاحات هامة، حتى أخذت تأمل بإحراز نجاحات أكبر لأنه في مجال تنظيم العلاقات البشرية، يستحيل مثل هذا التقدم ". وفي الوقت نفسه، وكأن الانجازات المادية للحضارة، الدالة على جبروت العقل البشري وعلى انتصار الإنسان على الطبيعة، لم تقض على العواقب التي تؤدي إلى الاضطرابات النفسية والصراعات الثقيلة للشخصية، وهو بذلك أي " فرويد " يثبت واقع وهو أن البشر يتواجدون دائما، في حالة خوف وقلق من المنجزات المادية للحضارة، نظرا لأنها يمكن أن توجه ضدهم. كما يؤكد أن مشاعر الخوف والقلق يتعززان، لأن المؤسسات الاجتماعية، التي تنظم العلاقات بين الناس، تجابههم كقوة غريبة. وفي هذا النطاق يصل " فرويد " إلى قناعة أن جميع الجوانب الثقافية والاجتماعية التي تميز الحضارة الغربية غير منسجمة وهي تميل إلى أن تدفع الفرد إلى العدوان. وهكذا حسب تصوره يظهر أن المصير الاجتماعي لآلام الإنسان لا يمكن إزالتها، ويبدو الإنسان، كائنا، عدوانيا بالفطرة. فبين رغباته الطبيعية ثمة ميل متأصل إلى التدمير، وسعيا، دائبا إلى تعذيب ذاته، وتعذيب الآخرين معه، وبسبب خصائص الإنسان النفسية الداخلية (النزوع إلى العدوان)، تكون الحضارة مهددة دائما بالدمار والانهيار. وبسبب هذه العدوانية الأولية التي تؤلب الناس بعضهم على بعض، يكون المجتمع المتحضر مهددا دوما بالدمار.(14).

أما عن " اريك فروم " في كتابه " المجتمع السليم " نجده يتناول موضوع الاغتراب من زاوية الشخصية وتطورها. وأوضح أن الاغتراب هو نمط من التجربة ويرى الفرد نفسه فيها كما لو كانت غريبة عنه، فالفرد يصبح منفصلا عن نفسه.

لقد تعامل " فروم " مع مفهوم الاغتراب من الوجهة السيكولوجية، مركزا على الفرد ليس المجتمع كسبب للاغتراب. وفي ضوء ذلك عرف الاغتراب بأنه " نمط من الخبرة، من خلالها يرى الفرد نفسه كمغترب، فهو يشعر أنّه غريب عن نفسه، حيث لم ير ذاته كمركز لعالمه، أو كناشئ وخالق لأفعاله، ولكن أفعاله ومترتباتها تصبح لها السيادة، يطيعها ويخضع لها." وفي ضوء هذا التصور للاغتراب، فإن تفاعل الفرد مع مجتمعه يحدد مستوى اغترابه، فالخبرة المتضمنة في هذا التفاعل تخلق الإحساس بالاغتراب من عدمه.

يشعر الفرد بالاغتراب عندما لا يستطيع التحكم في أفعاله، أنه يصبح سببيا عندما يستسلم لأفعاله ونتائجها. وهذا من شأنه أن يجعل الشخص يشعر أنه لا معنى لحياته. بما يشعر باغتراب الذات عنه.

ولا يتحدث " فروم " كما فعل " ماركس " عن اغتراب الذات من خلال التباعد بين الطبيعة الجوهرية للإنسان ووضعه الفعلي، " ففروم " ينفي في كتابه " المجتمع السوي " فكرة أن هناك جوهرا واحدا يمكن أن يشترك فيه الناس جميعا. وعلى الرغم من أن " فروم " يشير إلى أن الوجود الإنساني يتميز بالتناقض الكامن في وجوده من حيث أنه جزء من الطبيعة يخضع لقوانينها الفيزيقية.... ومع ذلك يتجاوز باقي الطبيعة ".

وعلى الرغم من أن " فروم " لم يقر بفكرة الطبيعة الجوهرية للإنسان، فإن قوله بالذات الأصيلة والذات الزائفة قد جعله يتزلق إلى معالجة اغتراب الذات على أنه حالة أقرب إلى الانفصال عن طبيعة مثالية الإنسان. وميز " فروم " بين الذات الأصيلة والذات الزائفة، فأوضح أن الذات الأصيلة هي التي يتسم صاحبها بأنه شخص مفكر قادر على الحب والإحساس والإبداع. أما الذات الزائفة فهي التي تفتقر إلى جميع هذه الصفات أو بعضها. ويبدو أن مفهوم الذات الأصيلة عند "

فروم " يرادف مفهوم الذات غير المغتربة التي حققت وجودها الإنساني المتكامل. أما الذات الزائفة فهي التي اغتربت عن نفسها وانفصلت عن وجودها الإنساني الأصيل.

الملاحظ أن فكرة الذات الأصيلة والذات الزائفة التي تحدث عنها " فروم " تمتد إلى كل من " كير كيجور " و" هيدجر "، حيث ميز الأول بين الوجود داخل الحشد والوجود المنعزل، فالأول هو الوجود الزائف والذي يهرب من المسؤولية ومن عبء الحرية، إنه يقول ما يقوله الحشد ويعتنق ما يعتنقه الحشد أنه الصواب، وفي ذلك إلغاء للوجود البشري الذي هو مرادف لتفرد والحرية والمسؤولية. أما الوجود المنعزل فهو المرادف للوجود الأصيل، كما أنه الوجود القادر على تحمل المسؤولية وممارسة الحرية.

أما " هيد جير " فعالج فكرة الوجود الزائف والوجود الأصيل بشكل أوضح، حيث ربط بين مفهوم الغربة وبين الوجود الزائف، فالوجود الأصيل يعني وجود يصنع ذاته وتحدد اتجاهاته من خلال القرارات والاختيارات التي تنتمي إليه حقا والتي يمارسها بحرية تامة وبوعي كامل، أما الوجود الزائف فهو الذي يتخلى عن المسؤولية تجاه اختيار إمكانياته ويترك لغيره هذه الهمة، إنه وجود يخضع للمجهول، ويعجز عن أن يقرر ذاته ومستقبله.(15).

الملاحظ أن علماء النفس عند حديثهم ومناقشتهم للاغتراب عن الذات كمظهر من أبعاد الاغتراب النفسي قصدوا به معاني متعددة، فمنهم من استخدمه بمعنى اللاهدف أي شعور المرء بأن حياته تمضي دون وجود هدف أو غاية واضحة. ومنهم من استخدمه بمعنى التمرد، ويقصد به شعور الفرد بالبعد عن الواقع، ومحاولته الخروج عن المألوف والشائع، وعدم الانصياع للعادات والتقاليد السائدة، والرفض والكراهية والعداء لكل ما يحيط بالفرد من قيم ومعايير. وقد استخدمته

طائفة أخرى من العلماء بمعنى التشيؤ وهو بمعنى فقدان الإنسان لذاته الأصية وتحوله إلى موضوع يفقد الإحساس بوجوديته. وهو بذلك يشعر أنه مقتبع من جذوره لا تربطه مع نفسه أو واقعه أي رابطة. إلا أن الأكيد أن المعنى العام الذي يقصده الباحثين النفسانيين يعني الشعور بعدم القدرة أو العجز الذي يكمن في شعور الفرد بعدم القدرة على التحكم في نواتج السلوك أو الأحداث.

2-2 مفهوم الاغتراب في الفكر السوسيولوجي:

ارتبط مفهوم الاغتراب في أذهان الكثيرين بكتابات " هيجل " و" ماركس ". وعلى الرغم من أن كتابات " هيجل " و " ماركس " كانت هي العامل الأساسي في توجيه النظر إلى حالة الاغتراب وزيادة الاهتمام بدراسته، فإن المفهوم ذاته أقدم منهما بكثير.

قبل أن نشير إلى استخدامات هذا المفهوم لدى كل من " هيجل " و " ماركس " وغيرهم من الباحثين الاجتماعيين جديرا بنا الإشارة إلى أول تصور نظري حول هذا المفهوم، والذي يمتد إلى عهد التاريخ الحديث.

يشكل القرن 18 قمة تطور الفكر البرجوازي، حيث يقدم هذا القرن مفهوم جديد للعالم في مواجهة السلطة الكنيسية، وفكرة جديدة لتفتح الحر لشخصية الإنسانية. تقدم أسلوبا أخلاقيا جديدا وأفكار جديدة عن الإنسان والكون، وعن المجتمع والدولة.

لقد قامت مساعي جادة لوضع نظريات فلسفية واجتماعية تحاول إخضاع الحاضر للنقد، ورسم اتجاهات التطور المستقبلي.

لعبت نظرية الحق الطبيعي دورا هاما في تكوين الفكر السياسي في القرن 18، فهي تستند إلى تطور الطبيعة البشرية. من وجهة نظر الحق الطبيعي، العلاقات

القائمة هي مرفوضة كعلاقات غير طبيعية وغير عقلانية، ويقام في مواجهتها النظام الطبيعي كنظام ناجم منطقيا من الطبيعة كشيء ما عقلاني.

فالنظام الذي تسيطر فيه القوانين الطبيعية، يتوافق مع المراحل الأولى من تاريخ البشرية، عندما كان الإنسان لا يزال قريبا من الطبيعة، ولا يزال حرا من الأهواء التي ألصقت به فيما بعد والغريبة عن كائنه الطبيعي.

نجد " هويز " عالج هذه الإشكالية مميزا بين حالتين للبشر: حال طبيعية وحالة مدنية. تتميز الحالة الطبيعية، حرب الجميع للجميع. غير أن الحقوق متساوية وعيه لا حاكم غير القوة، وبالتالي فالحق هو القوة.

يعطي " هويز " الأولوية إلى الحق الطبيعي، لأنه يربطه أصلا بالحالة البدائية للإنسان، بما هو كائن حيواني. ويتوقف سلوكه على ما يتمتع به من القوى والإمكانات المغروزة فيه. بمعنى أن كل ما يستطيع عليه يغدو من مكتسباته. وبالتالي ينبغي تسويغها تحت صفة الحق بصورة عامة (الحق في التملك).

فالحالة الطبيعية ليست سوى حالة حرب بين الجميع ضد الجميع. إن هذه الحرب الشامنة تنطوي على دمار متواصل. وهذا يتناقض مع التروع إلى البقاء، أو صيانة النوع، إذن لا مفر من طلب السلم، ومن تنازل تخلي كل فرد عن جانب من حقه العام في تملك كل شيء وقيام حكومة مطلقة تحفظ التوازن، هذا التخمي يميز انتقال البشر من الحالة الطبيعية إلى الحالة المدنية.

أما الدولة فهي الوجه الآخر النقيض. إنها دولة السيادة الكامنة القادرة وحدها عى بناء مجتمع السلم، أو السلم المدني، هذه السيادة المطلقة هي القادرة عى إحلال النظام. فالحاجة إلى هذه الدولة كاملة السيادة، ومطلقة السلطة يبررها ذلك الوجه الآخر الذي هو مجتمع الإنسان الأول. فالدولة قوة إكراه وعنف وينبغي أن يكون عنفها أقدر على لجم العنف الآخر السائد بين الناس.

إن التخلي عن الحق الفردي، وتحويله إلى وجود اجتماعي، هو اغتراب من حيث المحتوى حسب " هوبز " الذي يقول " إن إسقاط حق إنسان في أي شيء هو تجريد له من حريته في أن يحول دون استفادة شخص آخر من حقه في نفس الشيء...فالحق يسقط إما بالتخلي عنه أو بنقله إلى شخص آخر..."

يصطلح على هذا الاغتراب بالاغتراب الطوعي حسب رؤية " روسو " الذي يرى فيه أنه ينطوي على استعادة الحرية الطبيعية في شكل جديد هو الحرية المدنية، والمساواة الضائعة في شكل مساواة أمام القانون، ذلك أن الخضوع للقانون المرسوم هو حرية.

إن الحرية الفردية تستلب طوعا، كما تستعاد على مستوى عام، وبذا تكتسي الحرية الفردية، هنا وجودا خارجيا بالنسبة لكل فرد.(16)

من هذا المنطلق نجد أن مصطلح الاغتراب وفق نظرية العقد الاجتماعي استعمل عبى أساس أنه تخلي طوعي من الإنسان عن حقه الطبيعي بالعيش الحر من أجل انتقال السيادة منه إلى المجتمع السياسي أو الدولة. أو كما يصطلح عليه " روسو " تنكر الإنسان لذاته بتسليمه سيادته في الحياة الطبيعية معتبرا أن مثل هذا النوع من الاغتراب أمر عبثي وبلا معنى إن لم تنقل السيادة إلى المجتمع نفسه.

بعد هذا العرض الموجز للتصور الأول لمفهوم الاغتراب في مراحله الأولى نركز الآن على تحديد مفهومه عند كل من " هيجل "،" ماركس "، " دوركايم " وغيرهم.

2-2-1 مفهوم الاغتراب عند " هيجل ":

استعمل " هيجل " التعبير الألماني لمفهوم الاغتراب ENTREMDUNY في كتابه. PHENOMENOLOGY OF MIND ما يدل على أنه اهتم منذ البدء بقيام وحدة حقيقية بين أفراد يملك كل واحد منهم وعيه الذاتي وبين الفرد والمجتمع

لتجاوز النزعات الناشئة بينهم، معتبرا أن الإنسان مضطرا لأن يقبل بمصيره التاريخي وبالعلاقات الاجتماعية والسياسية، وإلا خسر حريته والوحدة معا، مما أدى بدوره إلى نشوء عداء وتنافر بين الفكر والواقع، والوعي والوجود، وبين الفرد والمؤسسات، لذلك يصبح هدف مثل هذه الفلسفة استعادة تلك الوحدة المفقودة بإجراء تحليل منتظم وموسع في طبيعة التناقضات في سبيل قيام الوحدة المطلوبة، وبخاصة تلك التي تحدث بين الخاص والكلي.

من هذا المنطلق عرف " هيجل " " الاغتراب بأنه حالة اللاقدرة أو العجز التي يعانيها الإنسان عندما يفقد سيطرته على مخلوقاته ومنتجاته وممتلكاته، فتوظف لصالح غيره بدل أن يسطو هو عليها لصالحه الخاص. وبهذا يفقد الفرد القدرة على تقرير مصيره والتأثير في مجرى الأحداث التاريخية بما فيها تلك التي تهمه وتسهم بتحقيق ذاته. وطموحاته." فقد قال " هيجل " " أن العقل يجد نفسه في حالة حرب مع نفسه ومخلوقاته. وكما يتمكن العقل من تحقيق ذاته الفضلى، لابد في نهاية المطاف من تجاوز عجزه بالتغلب على المعوقات التي تفصله عن مخلوقاته وتحد من تحكمه بها ".

إن مثل هذا التوحد شرط لقيام الحرية، إن تلك هي مهمة الإنسان الذي يستطيع وحده أن يغير الواقع وينظمه بحسب مقتضيات العقل ويحقق ذاته من ضمنه. وعلى العكس من ذلك يكون مغتربا بقدر ما تزداد الهوة بينه وبين المؤسسات والعالم.

ولكي يتغلب الإنسان على حالة الاغتراب. عليه بالتحرر، والتحرر لا يعني التحرر العقلي فحسب، بل تحرر يشمل الوجود الإنساني كله. بهذا التحرر يستهدف الجدل خلق الإنسان الشامل. أي أن هدف الجدل إحداث تغيير جذري في الإنسان يخرجه من فردا نيته إلى الانغماس العميق في العالم وفي الوجود.

ولما كان هدف الجدل هو إحداث تغيير شامل في الوجود الإنساني وخلق الإنسان الشامل، إذن فإن الجدل يهدف إلى إظهار تناهي الماضي مع الحاضر، بمعنى أن تفقد الأشياء والأوضاع ثباتها وقدسيتها، أي محدودية الإنسان الفكرية والاجتماعية والتروع إلى تفتح الإمكانات الإنسانية والنفاذ إلى المستقبل، بعبارة أدق هدم الأصنام وخلق الجديد.

والتناقض هو حركة الإنسان نحو المستقبل. إن الواقع الإنساني هو تاريخه، وفيه لا تنفجر التناقضات من تلقاء نفسها فحسب، بل إن الإنسان هو الذي يقوم بتفجير التناقضات، والإنسان الثوري عليه أن يتخذ المبادرة ويفجر الجدل، وبهذا يقوم الجدل بكشف الوجود.

وهكذا فإن الجدل هو أداة ثورية بيد الإنسان في معترك حياته، في صميم تعانقه مع العالم، وتغلغله في صميم الواقع ومشكلاته.

يرى " ماركيوز " أنه يمكننا أن نعتبر المنطق الجدلي منطق حرية، أو بتعبير أدق، منطق تحرير، ذلك أن السيرورة هي سيرورة عالم مستلب لا يستطيع جوهره أن يصبح ذاتا...إلا إذا هدم وتجاوز الشروط التي تناقض تحققه. إن فلسفة " هيجل " هي أداة تحرر الإنسان من عالم الاستلاب الذي يشوه تحققه الذاتي الشامل " .

إن الجدل " الهيجلي " كما يقول " GARAUDY " ليس مجرد منهج فسفي فحسب. وإنما هو أيضا تعبير عن الحركة الداخلية للسيرورة الروحية الشامنة. غير أن دينامية الفكرة الشاملة هي صدى لدينامية الواقع. أي أن الفكر الجدلي هو صورة لجدل الأشياء وانعكاس لجدل الواقع. إن المسيرة الجدلية تبدأ من الواقع أو من الوجود ككل، إنها تبدأ من تناقضات الواقع وتشابك الحياة، ومن هنا يبدأ الكشف عن حقيقة هذا الواقع وعن ديناميته الداخلية. وبهذا يقوم الجدل بكشف الواقع، أي تجلية الكامن وكشف المختبئ، هو جعل الداخل يتجلى ويخرج

إلى السطح، أي يظهر على حقيقته. إن التسويغ الكامل للواقع يشترط استيعاب التناقض من قبل العقل..(17)

وبذلك فحركة الجدل عند " هيجل " هي حركة تتسم بأنها رفض وإنكار لما هو قائم فعلا، وسعي إلى مركب وأشمل وأرقى منه. فالسلب أو النفي كامن في صميم الأشياء، أي أن كل شيء يحمل في داخله نقيضه، ويحمل أيضا عوامل رفضه والثورة عيه من أجل تجاوزه. وعلى ذلك فإن الجدل " الهيجلي " هو في أساسه تعبير عن رفض كل وضع قائم، ودعوة إلى تجاوزه فالواقع القائم هو وضح ناقص ، يمكن السسب في صميمه، والفكر الجدلي هو الذي يستطيع أن ينظر إلى الأشياء نظرة كبية. لا في وضعها الراهن، بل من خلال ما تنطوي عليه من إمكانات. وبما أن الجدل هو كشف ونقد للأوضاع القائمة، نقد لنظام الحياة المستتب الساكن، الذي ينكر ما ينطوي عيه من إمكانات، فإن هدفه هو خلق الإنسان الشامل الذي يتحرر من الأوهام والزيف والقيود التي تحاصر حياته.

إن المنطق الجدلي عند " هيجل " يتغلغل في صميم الحياة والواقع عىى نحو يؤكد قدرة العقل على تنظيم كل وجود فعلي وتوجيهه، وهذا التوجيه يتم عن طريق إدراك السلب الكامن في كل وضع راهن، مما يدفع الفكر حتما إلى تجاوز هذا الوضع نحو ما هو أعلى وأرفع منه. بالعقل يحقق الإنسان ذاتيته الحقيقية ويحقق حريته المسلوبة.(18).

2-2-2 مفهوم الاغتراب عند " ماركس ":

بعد موت " هيجل " عام 1831 حول " ماركس " مفهوم الاغتراب من مفهوم فسفي إلى مفهوم اجتماعي، اقتصادي. وظل يهتم بهذا المفهوم إلى نهايته.

إذا كان " هيجل " سعى إلى البرهنة على أن العلم والتقدم العلمي والتقني يساهم في تحرير الإنسان من القوى الأساسية للطبيعة، فإنه في نظر " ماركس " ساهم في استلاب الإنسان عن ذاته وجعله خاضعا لاختراعاته هو. فكل ما ابتكرته عبقرية الإنسان من منجزات حضارية وقيم روحية ينتصب أمامها كشيء غريب عنها. فيفقد الإنسان الثقة بنفسه وبقدراته وبمعقولية وجوده في هذه الحياة.

تعلن هذه النزعة التشاؤمية عن عبثية الحياة الإنسانية المليئة بتناقضات مأساوية مستعصية، وتبث هذه النزعة التشاؤمية الخوف من المستقبل، فكرة انعدام تحسن وضع الإنسان في العالم واستحالة إعادة تنظيم الحياة الاجتماعية على نحو عقلاني.

إن الحضارة الغربية حسب " ماركس " لا تؤمن بإمكانيات العقل البشري، بل تسعى إلى إخضاع إرادة وإدراك الإنسان وجعله أداة تابعة متكيفة مع البناءات التنظيمية التقنية وكل ما يخدم أهدافها ومهامها. هذا المفهوم حسبه يؤكد على اغتراب الحضارة عن الإنسان. إن التطور الحضاري في الرأسمالية حسبه دائما يعبر عن الانقطاع بين الإنسان وشروط عمله الاجتماعي المتطورة وكذلك معاشرته هذه الشروط التي لا تحصل على قيمة إنسانية بل قيمة اجتماعية اشيائية مستقلة عن الإنسان.

بذلك فالاغتراب عند " ماركس " يعني " أن الإنسان لا يستطيع أن يحقق ذاته كنشاط خلاق في العالم، بل أن العالم، الطبيعة والآخرين وهو نفسه تصبح مغتربة بالنسبة إليه، إنها تعلوه وتقف ضده كموضوعات غريبة، بل على الرغم من أنها تكون من خلقه ".**(19)**.

تبعا لهذا المفهوم يمكن أن نقف أن مفهوم الاغتراب عند " ماركس " يأخذ وجهين:

الوجه الأول: علاقة العامل بمنتوج العمل بصفته شيئا غريبا ومسيطر عبيه. وهذه العلاقة هي في الوقت ذاته العلاقة بالعالم الخارجي المحسوس. وبأشياء الطبيعة، وهو عالم يجابهه بصورة غريبة ومعادية.

الوجه الثاني: علاقة العامل بفعل الإنتاج داخل العمل. وهذه العلاقة هي علاقة العامل بنشاطه هو ذاته بصفته نشاطا غريبا لا يعود له، إنه النشاط الذي سلبه القوة، القوة التي هي انعدام القدرة.

وبذلك فالاغتراب عند " ماركس " هو تأكيد على قوة رأسمال التي يتم عن طريقها تأكيد سيطرة الطبقة المالكة والحاكمة في نفس الوقت في المجتمع. واحتكار الإنسان وتحويله إلى أداة لسلطتها وأهدافها. وبناء عليه فان " ماركس " كان مهتما بتحرير الإنسان من العمل الذي يحطم فرديته ويحوله إلى شيء ويجعله عبدا للأشياء...لذلك لم يكن نقده للمجتمع الرأسمالي موجها أساسا إلى طريقة توزيع الدخل، لكن لأسلوب الإنتاج الذي يدمر إنسانية الفرد. ويؤدي إلى خضوعه للموضوعات التي ينتجها.

تتمثل خطورة اغتراب العمل عن الإنسان عند " ماركس "، في أن الإنسان المغترب عن ناتج عمله، هو في الوقت نفسه مغترب عن ذاته، وذاته مغتربة عنه أيضا.

فاغتراب الإنسان عن ذاته تشير عند " ماركس " إلى انفصال الإنسان عن حياته الإنسانية الحقة أو الطبيعة الجوهرية. واغتراب ذاته عن الإنسان يتخذ حسب منظوره: نزع إنسانية الإنسان في مجالات الحياة وهي: الإنتاج، الحياة الاجتماعية، والحياة الحسية. ويمكن فهم اغتراب الذات من خلال هذه المجالات، حيث يتم تدني الإنسان إلى مستوى الحيوان والعبد والآلة.، يضاف إلى هذين الاغترابيين، اغتراب ثالث يتجسد في اغترابه عن الآخرين.

وحسب هذا التحليل يؤكد " ماركس " أن هناك علاقة جدلية بين اغتراب الإنسان عن ذاته واغترابه عن الآخرين، في مجتمع مستلب لا تكون علاقة الناس فيما بينهم علاقة بين أشخاص متماثلين، بل علاقة خادم وسيد شخص أدنى بشخص أعلى.

وهكذا إذن انتهى" ماركس " من مصطلح الاغتراب في تحليه. وأوضح أن وضع العامل في ظل النظام الرأسمالي وحتى العمل في هذه الحالة يصبحا خارجان عن إرادة العامل ومستقلا عنه. بل أن العمل يتحول في مثل هذه الظروف إلى قوة جبارة ضد العامل نفسه. حتى أنه يفقد القدرة على تحقيق ذاته في العمل، بل أنه، عىى العكس، ينكر ذاته، إن العامل في النظام الرأسمالي، بحسب رأي " ماركس " مغترب لأنه لا يعمل من أجل نفسه ، بل من أجل غيره. وبقدر ما يضع من جهده في العمل، بقدر ما تكتسب منتجاته قوة ضده، وتصبح حياته، وليس منتجاته فقط مىكا لغيره. بكلام آخر، رأى " ماركس " أن العمل في ظل النظام الرأسمالي يتحول إلى قوة خارجة عن إرادة العامل، مستقلة عنه، معادية له، متحكمة بصيرورته، مضادة لحياته وإنسانيته. والأكثر من ذلك حسب " ماركيوز " ممن عالجوا نظرية " ماركس " للاغتراب إنها تعبير واضح عن فكرة التشيؤ، أي تحويل التعبير المجرد إلى واقع حسي، إذ يحول المجتمع الرأسمالي جميع العلاقات الإنسانية إلى علاقات حسية بين أشياء أو سلع.

3-2-2 مفهوم " اريك فروم " للاغتراب:

سار " اريك فروم " على وتيرة " ماركس " في تناوله لمفهوم الاغتراب، فأهتم بقضية الانفصال خلال الخضوع. وظهر اهتمامه بقضية الاغتراب باكرا فكانت القضية الرئيسة التي دار حولها الجدل في مؤلفه " الهروب من الحرية " عام

1941. وذلك ما يوضحه استخدامه لمفهوم الاغتراب،، ومشتقاته المتمثلة في فقدان السيطرة، وسلب الحرية،

والتسلطية، والتخريب، والمجاراة الاوتوماتية ، والانعزال، هي المصطلحات التي تعرض لها بشرح عند تحليله للعملية الاجتماعية والنفسية التي تقضي لفقدان السيطرة خاصة عند رصده لمكانيزمات الهروب من الحرية بمعنييها الايجابي والسبي. ومن ثم جاء تحليله لبناء شخصية الإنسان الحديث، ومشكلات التفاعل والعمية الاجتماعية التي تقضي لفقدان السيطرة، ومكانيزمات الهروب من الحرية ليؤلف فيما بين العوامل السيكولوجية والعوامل السوسيولوجية في تفسيره للأزمة الثقافية، والاجتماعية، وأزمة الشخصية، وذلك لأنه ينظر لجميع تلك الجوانب على أنها ذات علاقة بمشكلة حرية الإنسان الحديث. ومن ثم يسلم منذ البداية بأن فهم معنى الحرية فهما كاملا لا يمكن تحقيقه إلا بتحليل البناء الكلي لشخصية الإنسان الحديث، بما في ذلك من عوامل سيكولوجية، واجتماعية، وثقافية.

الإنسان في مؤلفه " الهروب من الحرية "، يظهره على أنه خائف من روابط المجتمع الفردي السابق والتي كانت تمنحه الأمن وتحد منه في نفس الوقت. إذ أن الحرية لا تكتسب من الشعور الايجابي لتحقيق ذات الفرد أي التعبير عن فكره، وشعوره وكرامته، فرغم أن الحرية تجعله مستقلا ورشيدا، إلا أنها تجعله منعزلا. ولهذا السبب نجده قلقا وفاقد السيطرة، وهذا الانعزال يكون غير محتمل. والبديل لهذا، إما أن يجابه الهروب من عبء حريته بالاعتماد والخضوع الجديد، أو يتقدم للتحقيق الكامل للحرية الايجابية والتي ترتكز على وحدة الإنسان وفرديته. وذلك ما أوضحته عبارات " فروم " عن المعنى المزدوج للحرية، والتي توضح " أن الحرية من الروابط التقليدية، مع أنها تعطي الفرد شعورا جديدا بالاستقلال فإنها في نفس الوقت تجعله يشعر بالوحدة والعزلة، وتشحنه بالشك والقلق، وتوقع به في

خضوع جديد وفي نشاط ملزم وغير رشيد. " وهنا نجد أن " فروم " يتحدث عن اغتراب الانعزال والوحدة الناجم عن تحرير الإنسان من روابطه التقليدية وهو ذلك النوع من الاغتراب الذي يوقع بالإنسان في حالة من الشك والقلق ثم أنه يرى أن هذا الاغتراب سيقضي بالضرورة بالإنسان إلى نوع آخر من الاغتراب. وهو اغتراب الخضوع حيث يلتمس الفرد به الأمن بخضوعه لقائد أو الدولة. من ثم يوقع بنفسه في حبائل اغتراب جديدة مصحوب بنشاط لا عقلاني وإجباري أو قسري ومن ثم يترتب على هذا الخضوع فقدان الإنسان السيطرة.

أما بالنسبة لمكانيزمات الهروب من الحرية فيرى " فروم " تتجسد في الأول في التسلطية وهي وسيلة لهروب الشخص من فقدان السيطرة واللامعنى. والفرد الذي ينتابه هذا الشعور يسعى إلى الهروب من هذه الوحدة غير المحتملة. ولاكتساب هذه القوة التي تنقص ذات الفرد، فإنه يبحث عن روابط ثانوية جديدة كبديل لروابط الأولية التي افتقدها. هنا يؤكد " فروم " على أن هذه الحاجة تكمن خلف الظاهرة التي تشكل العلاقات الإنسانية الودية لجميع الأشخاص. وبهذه الطريقة يتجاوز الفرد عزلة وجوده بانتمائه إلى شخص أو شيء أو آلة أكبر من ذاته.

أما الميكانيزم الثاني لعملية الهروب من الحرية، فيشير " فروم " إلى التجاوز والإبداع، إن الإنسان حسب " فروم " إن لم يستطع أن يبدع ويرتفع عن مستوى السلبية والمصادفة في وجوده، بحيث يصل إلى مستوى التجاوز بأن يكون له دورا ايجابي يخالف عن الدور الذي يلعبه الحيوان. ودوره الايجابي هنا ذا بعدين عبر عنهما " فروم " بالإبداع والتخريب. ويؤكد" فروم " أن لا مناص للإنسان من إرادة التدمير إذا لم تغني إرادة الإبداع، ومع أن الحاجة للإبداع تؤدي إلى السعادة، فإن التحطيم يؤدي للمعاناة والألم لذات الهادم والمحطم للآخرين.

أما المسايرة الاوتوماتية التي تعد الميكانيزم الثالث حسب " فروم " للهروب من الحرية فهي ذات دلالة بالغة في نظر " فروم "، فهذا النوع من المسايرة الاوتوماتية تتمثل في وجود الغالبية من الأفراد العاديين في المجتمع الحديث، بوجود هذا العدد الهائل من العاديين يختفي التفاوت بين الإنسان والعالم، والشخص الذي يتخلى أو يهجر ذاته الفردية ويصير متوحدا مع الملايين الآخرين الاوتوماتيين لا يشعر بالحاجة للوحدة والقلق ولكن الثمن الذي يدفعه هو فقدان ذاته والاغتراب عنها.

أما عن فرص الخلاص من الاغتراب فتتجسد عند " فروم " في أنه كلما كان تفكير الإنسان أقرب إلى الواقع وأشد وضوحا. وأقدر على خلق عالم إنساني يطمئن أن يعيش فيه بالمعرفة لاسترجاع حرية الإنسان والطبيعة والمجتمع كلما استعاد حريته المسلوبة (20)

4-2-2 مفهوم " ماركيوز " لمصطلح الاغتراب:

في كتابه " إنسان البعد الواحد. دراسة عن إيديولوجية المجتمع المتقدم "، يشير إلى مرض أصاب المجتمعات الصناعية المتقدمة، بشقيها الرأسمالي والاشتراكي، اسمه البعد الواحد، انطلاقا من أن التكنولوجيا في هذه المجتمعات تعزز وتطور أشكالا جديدة ومبتكرة من الرقابة الاجتماعية التي تسحق الإنسان كلية وتحرمه من حريته. وتسفر هذه الأشكال القمعية عن تحويل الإنسان إلى حيوان منتج مستهلك بالدرجة الأولى، إلى حد أنه يخنق في نفسه كل حاجة غير حاجة الإبداع والاستهلاك. وهذا الواقع ينعكس سياسيا على حركة التناقضات التي تميل نحو التوحد أو الصراع الشكلي، إن كان في الحقيقة يستبعد كافة أشكال الصراع الكامنة في هذه المجتمعات، عن طريق احتواء هؤلاء الذين كانوا يمثلون في ظل النظم الاجتماعية السابقة عناصر الرفض والاحتجاج. حيث يفلت القمع من خارجهم إلى دواخلهم، وتزيف حاجاتهم المادية والفكرية وتحتوى معارضتهم. من

هنا يضحي الإنسان في هذه المجتمعات إنسانا مشيئا ذا بعد واحد، وهو البعد المتمثل، المتكيف، المتصالح مع الواقع، لأنه يفقد قدرته على المعارضة، وحتى على مجرد إحساسه بالاغتراب، فيما التفكير النقدي هو أهم ما يميز الإنسان الحر الذي يمتلك الجرأة، القوة على أن يقول لا في وجه النظام القائم.

والإنسان ذو البعد الواحد كما وصفه " ماركيوز " نصف أبله، حسن التغذية، فج في عواطفه، فقير في علاقاته الإنسانية، دمية سوقية، يسيطر عليه الخداع من ميلاده إلى وفاته " .

5-2-2 مفهوم الاغتراب عند " إميل دوركايم ":

مفهوم الاغتراب عند " إميل دوركايم " يتوقف على فكرة تفكك القيم والمعايير الاجتماعية والثقافية، وفقدالها السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه. وقد تم ذلك في أوروبا نتيجة الثورة الصناعية وما رافقها من ازدهار الروح الرأسمالية وإضعاف القيم والمعايير التقليدية، وهذا ما يسمى في مؤلفات " إميل دوركايم " بالا نومي. ANOMIE.

يعتبر مفهوم " الانومية " ANOMIE. صلب المفهوم " الدوركايمي " للاغتراب، ويشير هذا المصطلح إلى حالة تدهور المعايير التي تضبط العلاقات الاجتماعية، فتنشأ عن ذلك أزمات حادة بين عدة فئات متنافسة أو متناحرة. ما يهدد الإحساس بأهمية التضحية في سبيل المجموع. إذ تستعمل الفئات القوية وسائل غير عادلة في فرض إرادتها على الفئات الضعيفة. ما يهدد التماسك الاجتماعي بالوصول حتى إلى درجة التفسخ والتراع.

ولقد ربط " دوركايم " بين ظاهرتي الانتحار والوضع الانومي في محاولة لتحليل أمراض تفسخ المجتمع بحيث تتعطل القيم والمعايير التقليدية من دون أن تحل محلها قيم ومعايير جديدة فاعلة. من هنا اهتم يشكل خاص بأنواع الانتحار في

سياق التطورات الاجتماعية في أوروبا بعد الثورة الصناعية. فأسماها بأسماء مسبباتها. هناك مثلا ما أطلق عليه تسمية الانتحار الأناني نتيجة عدم اندماج الفرد في المجتمع أو الانتماء، وعدم اعتراف الفرد أو الجماعات والطبقات بما هو أعلى من الذات الخاصة. وقد انتشرت هذه الظاهرة في المجتمعات التي تؤله الفردية وتمارس المنافسة والأنانية، وتستعمل مختلف الوسائل شرعية كانت أو غير ذلك لتحقيق المطامح الخاصة. وهناك الانتحار الانومي الذي يكثر في المجتمعات التي تشهد تطورا سريعا، وشاملا في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. فتفقد القيم والمعايير التقييدية قدرتها على ضبط السلوك والرغبات والمطامح الذاتية.

ففي تشخيصه لإمراض المجتمع الحديث يرى أن الاغتراب عن المجتمع لا يعود إلى صعوبة سد حاجاته، بل لأننا لم نعد نعرف حدود حاجاتنا الشرعية.(22)

الملاحظ أن هذا العرض لوجهات النظر السابقة يجعلنا نشير إلى أن استخدامات لفظ الاغتراب قد تعدى بين فقدان السيطرة أو اللامعنى أو اللامعيارية.

أما عن فقدان السيطرة فهو المعنى الذي تقوم عليه كثير من الدراسات والذي يشير إلى سلب الحرية، والمعرفة والذي أكد عليه، كل من " هيجل "، " ماركس " و" فروم " و" ماركيوز ".فهم يعرفون الاغتراب كما رأينا في سياقات فقدان السيطرة بما يعني أن الإنسان يكون محكوما بواسطة إبداعاته ووسائله، " فهيجل " يربط فقدان السيطرة بسلب معرفة الذات بالفعل الجماعي وما يترتب عليه من سلب الذات في الوقت الذي ينظر فيه " ماركس " للعمل، الذي هو نتاج العامل، باعتباره مخرجا عنه، يتحكم في وجوده ويتعارض معه كقوى مستقلة ذاتيا، وبذلك يشير فقدان السيطرة لسلب الحرية والانفصال من خلال خضوع هذا العامل.

أما عن الاستخدام الثاني لهذا المفهوم كما أوضحنا فيبرز في انعدام الكامل أو التصدع في انساق الضبط والتنظيم. وهذا ما يجسده " دوركايم " في استخدامه لمصطلح " الانومي " لتعني حالة اللامعيارية على المستوى الاجتماعي.

بقي الآن أن نشير إلى الاستخدام الثالث والذي يتجسد في أعمال النزعة الوجودية من أمثال " كير كيجارد " و" هيدجير "و " سارتر " وغيرهم. الذين أشاروا إلى خبرة الإنسان المتعلقة بالقلق والوحدة والتبرم واليأس وضياع المعنى.

إن فلاسفة الوجودية يؤمنون أنه بمقدرة الإنسان أن يقرر مصيره بيده، ما دام هو وحده الذي يشكل وجوده. وهذا يعني أنه لابد للإنسان أن يتحرر من الأوثان التقليدية والقيم العتيقة، لكي يعلو على نفسه نحو مثال الإنسان كما ينبغي أن يكون.

نجد مثلا " كير كيجارد " ينصب اهتمامه على الوجود الذاتي للإنسان لا الوجود بصفة عامة. وأهم خاصية هذا الوجود في تقديره هي الصراع والتوتر والتمزق الداخلي.بين المتناهي واللامتناهي واليأس والأمل، والقلق والطمأنينة. أما ذلك الذي هو في حاجة دائما إلى الآخرين في وجوده ويعتمد دائما على الآخرين، فهو في الحقيقة يهبط بنفسه إلى أدنى مستوى، إذ يعترف بأنه وحده ليس موجود.بهذا نجد " كير كيجارد " يحمل على حياة المجموع أو الحشد التي هي تنازل عن الوجود الحقيقي من أجل الاندماج في حقيقة موضوعية ينعدم فيها الشعور بالحرية.

بهذا التناول يتناول " كير كيجار " قضية الاغتراب من خلال نقده لضياع الفرد في داخل الحشد وفقدانه لتفرد وحريته.انفصال الإنسان عن ذاته، أوعن غاياته الأساسية، قد نتج عن ارتباطه بعالم غريب يسير على وتيرة واحدة. إن عبودية

الإنسان تحدث بسبب خضوعه للامتثال، بسبب تخليه عن حريته الشخصية ليضعها تحت تصرف الآخرين على نحو يؤدي إلى ضياعه في القوة المجهولة أو الجمهور.

وهكذا فإن الإنسان الحديث عندما يضحي بحريته في مقابل الطمأنينة الزائفة لـجمهور، فإنه يفقد ذاته كإنسان، ويصبح ذلك الفرد الذي لم يعد ينتمي إلى ذاته، فالاغتراب حسب هذا المفهوم هو الوجود الزائف الذي يختبئ وراء الجموع وهو هروب من المسؤولية، ومن عبء الحرية، ويطغى عليه عقل الجماعة، فيردد ما يقوله الحشد أو الجمهور وبهذا فإن الفرد يذوب في المجموع معتمدا على أن الحقيقة تكون في السير مع القطيع أو الجمهور. وفي ذلك إلغاء للوجود المنعزل، فهو مرادف لـوجود الأصيل، إنه الوجود القادر على تحمل العزلة والقلق وممارسة الحرية.

وبذلك نجد " كير كيجارد " هو ضد ضياع الإنسان في الحشد وذوبانه في الجماعة، وهو يرى أن الجمهور ما هو إلا قوة منحطة، غوغائية، ويصفهم بالدهماء أو بهائم بشرية. وينادي بالعزلة ويجعل منها الطريق الأوحد لاسترداد الإنسان لذاته، وتجرده من العبودية، ويرى أن الفرد كل فرد في أعماق فرديته منعزل عنى الآخرين، ومن ثم فهو بنظر إلى أي نوع من أنواع الاتحاد والمشاركة على أنه تهديد لتفرد وحرية الفرد. فالإنسان الذي يندمج في أي قوة أخرى، سواء قوة الجمهور أو النظام السياسي أو غيرها، إنما بفقد إنسانيته ويغترب عن ذاته(23).

بعد أن استعرضنا وجهات النظر الغربية والعربية حول مفهوم ، وأبعاد الاغتراب، يبقى لنا الآن أن نسال، هل من قواسم مشتركة بينهما ؟.

الأكيد أن مفهوم الاغتراب في الواقع العربي البارحة واليوم. هو كل ما أشارت إليه النظريات الغربية إلا أنه أكثر بكثير، على أساس أنه واقع مغترب بالكامل يحيل الشعب. بخاصة طبقاته وفئاته المحرومة والهشة إلى كائنات عاجزة لا تقوى على مواجهة تحديات العصر. عاجزة في علاقاتها بالدولة والأحزاب

والمؤسسات العائلية والدينية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، إذ أن الدولة تسيطر على حياته ولا يسطر هو عليها، ويعمل في خدمتها ولحسابها أكثر ما تعمل في خدمته ولمصلحته،حتى يجد الإنسان نفسه مضطرا إلى التكيف مع واقعه بدلا من الانشغال بقضايا الإصلاح والعمل الثوري على تغييره، والى الامتثال للسلطات المهيمنة على حياته بدلا من اتخاذ المبادرات الجريئة على التفرد والإبداع.

وتتصل بحالة الاغتراب هذه مشكلات التفكك الاجتماعي والثقافي والسياسي، وتدهور القيم، والتبعية، والطبقية والطائفية، والسلطوية، فتسود علاقات القوة والنزاع بدلا من علاقات التعايش والتضامن والتفاعل الحر والاندماج الطوعي.

الهوامـــش والإحالات :

(1) الشتا، علي، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع،مؤسسة الشباب الجامعية، الإسكندرية،1993 ، ص– ص،1– 3

(2) محمد خليفة، عبد اللطيف، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، دار غريب، القاهرة، 2003، ص – ص ،21 – 25.

(3) الشتا، علي، مرجع سابق، ص– ص،7– 9

(4) شتا، علي، نفس المرجع، ص – ص، 20 – 24 .

(5) محمد خليفة ، عبد اللطيف، مرجع سابق، ص – ص ،27 – 30.

(6) حسين الجابري، علي، الإنسان المعاصر بين غروب الحضارة واغترابه، دراسة في جدلية الخوف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط01، 2005. ، ص ، ص، 59 ، 60.

(7) الفيومي، محمد إبراهيم، ابن ماجة وفلسفة الاغتراب، ، دار الجيل، بيروت ، 1988. ط01، ص– ص، 58 – 72.

* للمزيد من التفاصيل والشروحات ، يرجى الاطلاع ، القرطبي ابن رشد: تهافت التهافت،ط2، بيروت: دار الكتب العلمية،2003

(8). ألعراقي، عاطف، البحث في المعقول في الثقافة العربية، رؤية نقدية، ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، ط01، ص – ص، 64 – 66، 2004.

(9). عابد الجابري، محمد ابن رشد، سيرة وفكر، دراسة ونصوص، مركز الوحدة العربية، بيروت، ط02، ص– ص، 136–152، 20

(10) الفيومي، محمد إبراهيم، مرجع سابق، ص– ص، 104– 107.

(11)) بركات، حليم، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ، مركز دراسات العربية ، بيروت، ط، 01 ،2006،ص،36

(12) بهاء الدين السيد عبيد ماجدة، الضغط النفسي ومشكلاته وأثره على الصحة النفسية، ، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2008 ، ص – ص ، 49 –57.

(13). FREUD ; LE MOI ET CA IN.ESSAIS DE PHYCHANALYSE. TR JANKELENTCH.. Ed. POYOT. PARIS. 1981,P ,250

(14) عباس ، فيصل، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، دار المنهل اللبناني للطباعة، بيروت، ط، 01،2004 ، ص – ص، 572– 575

(15) محمد خليفة ، عبد اللطيف، مرجع سابق، ص – ص ، 39 – 42 .

(16) عباس، فيصل، الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، ، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط01،2008، ص – ص، 24 – 28 .

17PARIS - CARAUDI.R. LA PANSEE DE HEGEL. Ed. BORDAS. . : 1966, P, 34

(18) بركات، حليم، مرجع سابق، 2006 ،،ص ، 37.

(19) FROMM. LA CONCEPTION DE L HOMME CHEZ MARX. Ed. PAYOT. PARIS.1997. ,P , 79

(20) شتا، علي، مرجع سابق، ص – ص ، 141 – 153 .

(21) بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا للطباعة والنشر والتنمية الثقافية، طرابلس، ط02). 2004، ص، 171

(22) بركات، حليم، مرجع سابق،2006،ص، 44.

(23) عباس: مرجع سابق،، 2008، ص، 295.

المراجـــــــــــــع :

1– الشتا، علي، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، الإسكندرية: مؤسسة الشباب الجامعية.1993.

2– ألعراقي، عاطف، البحث في المعقول في الثقافة العربية، رؤية نقدية، ط01، القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. 2004.

3– الفيومي، محمد إبراهيم، ابن ماجة وفلسفة الاغتراب، ط01، بيروت : دار الجيل، 1988.

4– بهاء الدين السيد عبيد ماجدة، الضغط النفسي ومشكلاته وأثره على الصحة النفسية، ط01، عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع، 2008

5- بركات، حليم، الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، ط01، بيروت: مركز دراسات.العربية، .2006

6- بوتومور، مدرسة فرانكفورت، ترجمة: سعد هجرس، ط02، طرابلس: دار أويا للطباعة والنشر والتنمية الثقافية، 2004.

7- حسين الجابري، علي الإنسان المعاصر بين غروب الحضارة واغترابه، دراسة في جدلية الخوف، ط01، الأردن: -دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005.

8- محمد خليفة، عبد اللطيف، دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة: دار غريب، 2003.

9- عابد الجابري، محمد ابن رشد، سيرة وفكر، دراسة ونصوص، ط02، بيروت: مركز الوحدة العربية، 2001.الثقافة الدينية

10- عباس ، فيصل، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ط، 01، بيروت: دار المنهل اللبناني للطباعة . .والنشر،2004

11- عباس،فيصل، الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، ط01، بيروت: دار المنهل اللبناني، 2008.

6- CARAUDI.R. LA PANSEE DE HEGEL. Ed. BORDAS. . PARIS.19621

13- FREUD ; LE MOI ET CA IN.ESSAIS DE PHYCHANALYSE. TR JANKELENTCH.. Ed. POYOT. PARIS. 1981.

14- FROMM. LA CONCEPTION DE L HOMME CHEZ MARX. Ed. PAYOT. PARIS.1997.



جدلية العلاقة بين الحداثة والتصوف في الفكر الإسلامي
(قراءة في التصورات وانتقادات في النتائج)

الأستاذ ناجم مولاي – كلية العلوم الإنسانية – جامعة الأغواط – الجزائر

تمهيد:

إذا كان هناك رأي سائد بأن الأخذ بالتراث لا ينتج عنه إلا التقليد والعجز عن التجديد, فإن البعض الآخر يرى أن سبب التقليد ليس حكرا على السلفيين بل أنه أشنع لدى الحداثيين؛ لأنه إذا كان أولئك يقلدون المتقدمين وتراث قومهم, فأن هؤلاء يقلدون المتأخرين وتراث غيرهم؛ رغم اعتقادهم بأن الحداثة والتقليد ضدان لا يجتمعان.

والحداثة العربية تقوم على تصور زمنيا يؤول إلى مجرد نقل الحداثة في صورتها الشائعة في الغرب, وهذا على أساس أن التقدم العربي يقتضي اللحاق بالركب الغربي, وعلية يرى بعض الفلاسفة والمفكرين العرب نذكر منهم هنا المفكر المغربي "طه عبد الرحمن" الذي يرى أن شرط التحرر من هذه الحداثة المقلدة, وتحقيق الحداثة المبدعة هو الخروج من ضيق حداثة الزمن إلى سعة حداثة القيم؛ أي الخروج من واقع الحداثة في تطبيقاتها الغربية إلى روح الحداثة في قيمها الاجتماعية, وهذا ما عبر عنه قوله: «واقع الحداثة اليوم عبارة عن نقل للحداثة الموجودة في واقع الحداثة الغربية, وهذا النقل ليس فيه ابتكار ولا جمال, ونكون مبدعين للحداثة بواسطة التفريق بين واقع الأشياء وروحها».

الشيء الذي جعل معظم المفكرين والباحثين يرونه مطلبا لا يتحقق خارج دائرة التصوف الذي تتجلى فيه مجموعة من المبادئ الإنسانية أو القيم الروحية, والتي يمكن أن يتشارك فيها الجميع- وعليه المقصود بالحديث هنا ليس فقط الجزائر أو المغرب بل كل دول المغرب العربي والعالم عموما والجزائر على وجه الخصوص من خلال كل الطرق الصوفية التي لا تمت للآخر البعيد عن كل ما هو روحي-؛ والتي يعاد من خلالها تشكل هوية الإنسان في بعدها الغائي والحياتي, في عصر سادت فيه عناوين ومفردات وتصورات مثل: (حرب القيم, صدام القيم, نمذجة القيم, شيوع العدمية, فقدان المعنى, احتضار الأخلاق, أو تهاوي معاني الاهتداء...), مما جعل هوية الإنسان مهددة في مستواها البيولوجي ومستواها الثقافي, إذ تم تشكيل الإنسان من خلال نظام الحضارة المعاصرة, وتفصيه وفق مقاساتها وفلسفتها والتي من أهم خصائصها؛ إسقاط البعد الغائي في الكون والحياة إلى درجة إن بعض المفكرين يسمونه "عصر هزيمة الإنسان" أو "عصر موته".

وفي مقدمة هذا المداخلة سنحاول الإجابة على جملة من التساؤلات:

- ما معنى مصطلح "التصوف", ومصطلح "الحداثة", وأين تكمن تحولاتهما عبر التاريخ؟

- أين تتجلى مكامن الحداثة في الفكر العربي الإسلامي المعاصر؟

- فيما تتمثل نقاط العلاقة الجدلية بين التصوف والحداثة؟

- ماهي أهم الانتقادات والحلول التي يمكن الوقوف عليها من خلال دراسة مرحلتي الحداثة وما بعد الحداثة, وعلاقتهما بالفكر العربي الإسلامي؟

التأثيـــــل المفــاهيمي:

وإذا كنا قد حددنا عنوانا لهذه المداخلة الموسوم بـــ: جدلية العلاقة بين الحداثة والتصوف في الفكر العربي الإسلامي (قراءة في التصورات...وانتقادات في النتائج), فإن الاشتغال بهذا العنوان يتطلب منا أن نحدد في البداية مصطلحا ته الأساسية؛ والتي التزمنا في تحديدها بمصطلحين أساسين لضرورة تداولهما في مقدمة هذه المداخلة؛ و هما مصطلح: " التصوف"و "الحداثة ".

1- مفهوم (التصوف):

(في الفرنسية Mystique- وفي الإنكليزية Mystic - وفي اللاتينية Mysticus)

1-2- جنيالوجيا :

أ- في اللغة الفرنسية : (MYSTICISME , MYSTIQUE)

هو المقابل للمصطلح الصوفية، له عدة مفاهيم منها أنه " هو المعرفة عى حسبها يوجد ترتيب للحقائق فائقة الطبيعة التي لا تستطيع الوصول بالإدراك الغريب للتجربة المؤدية إلى المعرفة العقلانية " كما أنه أيضا " حالة سيكولوجية للذين لهم الحس بالدخول مباشرة في علاقة مع الرب ".

وبمعنى آخر: " هو المعرفة أو الإيمان مضاد للعقل يرفض الذكاء و الملاحظة، و يقوم على الإحساس و الخيال ".[1]

كما نجدها في قاموس آخر تعني : " مجموعة الإيمانيات الدينية أو الفلسفية، والتي عن طريقها يتوصل الإنسان إلى مستوى الكمال، هذا الأخير يتمثل في نوع من التأمل يوصل صاحبه إلى المستوى الوجدانية التي يمكن أن تتيح عملية إتحاد الإنسان بربه (الإله).[2]

والمفهوم هنا لا يخرج عموما على أنه التأمل, أو التبصر الروحاني الخاص بالإنسان.

ب– في اللغة العربية :

أن كلمة التصوف و صوفية مأخوذة من الصوف, لأن الصوف كان منذ زمن قديم اللباس الغالب على الزهاد. [3] كما أنه علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة ملك الملوك، و تصفية الوطن البواطن من الرذائل و تحليتها بأنواع الفضائل، أو غيبة الخلق في شهود الحق أو مع الرجوع إلى الأثر فأوله علم و وسطه عمل و آخره موهبة.

والصوفية اسم مشتق أما من الصفاء لأن مداره على التصفية، أو من الصفة لأنه اتصاف بالكمالات، أو من صفة المسجد النبوي, لأن الصوفية متشبّهون بأهل الصفة في التوجه والانقطاع أو من الصوف – كما هو مشار إليها سابقاً – لأنه جل لباسهم الصوف تقللاً من الدنيا وزهداً فيها اختاروا ذلك لأنه كان لباس الأنبياء – و حسب رأي ابن عجيبة الحسني– أن هذا الانشقاق أليق لغةً و أظهر نسبة؛ فيقال تصوف إذا لبس الصوف كما يقال تقنص إذا ليس القميص والنسبة إليه صوفي. [4]

ج– و في الاصطلاح :

قال "خليل أحمد خليل" :« الصوفية أو التصوف: طريقة روحية دينية, أو مذهب فلسفي خاص قوامه القول: إن المعرفة اتصال مباشر بين الروح و المطلق، دون استعانة بالعقل العملي؛ أما الصوفية مذهب ديني يرمي إلى إتحاد الإنسان بخالقه من طريق التأمل و التوحد و الوجود و الفناء». [5] ويقول" محمود يعقوبي" :«النظرة التصوفية هي دعوى مشاهدة حقائق الأشياء والأمور مشاهدة باطنية عن طريق الحدس و الوجدان اللذين لا يمكن التعبير عنهما باللغة و التفكير العقلي».

وعن علاقة مصطلح الإنسان والصوفية بالكمال لا بأس أن نشير هنا إلى ضبط مختصر لهذا المصطلح: فــ كمال أول (Entéléchie) مفردة ابتكرها " أرسطو" و عرفت في اللاتينية بعبارة المنجز، الكمال الناشئ من هذا الإنجاز و هو الشكل أو العقل الذي يجد إنجاز قوة ما.

والكمـــال الأول هو الجوهر الفرد (Monade) عند" ليبنتيز" القائل في كتابه (Leibniz monadologie , p 18):« يمكن إطلاقه على كل الجواهر اللطيفة, أو الجواهر الفردية المخلوقة لأن فيها كمالاً معيناً و فيها اكتفاء يجعلها مصادر لأفعالها الداخلية و للآليات الذاتية اللاجسمية إذ جاز القول».[6]

أما "معروف الكرخي"(ت 200هـــ/815 م) قال: « التصوف هو الأخذ بالحقائق و اليأس مما يدي الخلائق »، وقد انتشرت كلمة الصوفي في العالم الإسلامي بعد أن قالها " أبو هشام الكوفي"(ت 156هـــ/715م).

ومن المواضيع التي اختلف فيها الدارسون هي أصل التصوف: هل هو هندي أو رهينة مسيحية، أو هل هو رد فعل لعقلية الآرية ضد الدين الإسلامي و حضارته في فارس أو هل هو امتداد للفلسفة اليونانية أم نابع من البيئة العربية الإسلامية؟ يقول الأستاذ عميراوي: « قد يكون التصوف الإسلامي مشتق من الكلمة اليونانية (Théosophie) التي تعني إله الحكمة، في حين يقول المتصوفة المسلمون إن التصوف مؤسس عن الكتاب والسنة وقائم على سنة الأنبياء الأصفياء».[7]

1-3- كرنولوجيا:

إذا كان النظر إلى الإنسان نظرة روحية فأنها ليست وليدة التفكير الحديث أو المعاصر، ولكن ترتبط مفاهيمها بعمق التفكير الإنساني.[8]

حيث نشأة الصوفية كحركة رد فعل و نفرة في مطلع العصر العباسي حينما عما الترف و كثر انغماس الناس في الإسراف و الملاذ من ذلك كله و اتجهوا إلى حياة الزهد, و لقد كان قبله العصر الأموي زهاداً لم يكن قد بلغوا من حيث التطرف و الاتجاه العقلي إلى أن يسمى تصوفاً.

والتصوف الإسلامي نشأ في بيئة إسلامية ثم تسربت إليه عناصر أجنبية. [9] نختصرها هنا :

- من المذهب الإسكندراني: الرياضة الروحية وغايتها التأمل الدائم في الله تعالى حتى تدخل النفس في حال من الذهول و الوجد.

- من الهنود: تعذيب النفس بالإيغال في التقشف و بالتطرف في العبادة مثال:(النرفانا).

- من الفسفة الصينية: انتقلت له كثير من التعابير طريق سفر, والتصوف بهذا المعنى ليس أحوالاً عارضة للإنسان, و لكنه " سفر في طريق " أو" السلوك مستمر على منهج معين ".

- من النصرانية : إنتفل إليه عنصران تعذيب النفس (و هو شيء موجود في الهندوكية), والتبتل أو

(ترك الزواج و ترك السعي في الدنيا), وأثر هذا واضح في المتصوفة البغداديين, وهو مخالف للحياة الإسلامية برأي أغلب المتصوفة المسلمين أن ذاك. والتصوف الإسلامي مر بخمس مراحل, [10] نذكرها هنا باختصار:

1- مرحلة الزهد : القرن 1 و 2 هـ إستمرت عدة قرون(رابعة العدوية).

2- مرحلة التصوف الخالص : القرن 3 و 4 هـ كعلم مكتمل, و طريق لمعرفة بعدما كان مجرد طريق للعبادة (الحارث المحاسبي، البسطامي ، الحلاج).

3- مرحة التصوف الإسلامي السني: القرن5 هـ(القشيري و الغزالي، مذهب أهل السنة والجماعة).

4- التصوف الفلسفي: القرن 6 و7هـ(شهاب الدين السهر وردي الإشراقي، محي الدين ابن عربي).

5- الطرق الصوفية: و قد تكونت الطوائف الصوفية بشكل واسع كاد يعم العالم الإسلامي, وأصبح " الشيخ " (شيخ الطائفة) له مترلة بين مريديه, وقد اختنفت الطرق الصوفية باختلاف شيوخها.

ومن خلال المفهوم اللغوي والاصطلاحي يمكن أن نشير إلى المقصود عندنا من مصطلح الصوفية – في مقدمة هذا المقال - وهو كالآتي:« التصوف أو الصوفية: طريقة تقوم على مجموعة من الأرآء والمبادئ, قوامها أن المعرفة اتصال مباشر بين الروح والمطلق- الله- دون الاستعانة بالعقل العملي؛ أو نقول: مذهب ديني أو روحي يرمي إلى إتحاد الإنسان بخالقه عن طريق التأمل والتوحد والفناء والعمل بمدلولها يؤدي بالإنسان إلى درجة الكمال, ونطلق عليه "التصوف الإسلامي" كون هذا الأخير في مرجعيته الفكرية والعملية ينطلق من السنة والكتاب».

2 – مفهوم الحداثة:

(في الفرنسية Moderne– وفي الإنكليزية Modern – وفي اللاتينية Modernus)

2-1– جنيالوجيا :

أ- في المعنى العام:

بالمعنى العام:« ينطبق على صفة ما, ومن المرجح أن يكون تميز من وجهة النظر هذه بالانتماء

إلى المعاصرة؛ ويمكن وصف أي وقت " بالحديثة " إذا كانت تتميز على تلك التي سبقتها».[11] أو:(خفة, بالانطباعات الراهنة, بلا حكم على الماضي وبلا تفكير فيه. أنظر: (R. Eucken, Geistige StrÖmungen de Gegenwart, Section D, §, 2, Appendice : «le Moderne»)

ب– في اللغة العربية:

– الحديث في اللغة نقيض القديم, ويراد فه الجديد ويطلق على الصفات التي تتضمن معنى المدح أو الذم؛ فالحديث الذي يتضمن معنى المدح صفة الرجل المتفتح الذهن المحيط بما انتهى إليه العلم من الحقائق, المدرك لما يوافق روح العصر من الطرق, والآراء, والمذاهب.

– والحديث الذي يتضمن معنى الذم صفة الرجل القليل الخبرة, السريع التأثر, المقبل على الأغراض التافهة, دون الجواهر العميقة؛ والمعرض عن القديم بمجرد قدمه لا لخبثه وفساده.

ومعنى ذلك أن الحديث ليس خيرا كله, كما أن القديم ليس شرا كله, وخير وسيلة للجمع بين محاسن القديم والحديث وأن يتصف أصحاب الحديث بالأصالة, والعراقة, والقوة, والابتكار ؛ وأن يتخلى أصحاب القديم عن كل ما لا يوافق روح العصر من التقاليد البالية, والأساليب الجامدة.[12]

ب– في اللغة الفرنسية:

– وحداثة: (Modernity – Modernité):

– من الحدث وتعني الحضور أو الراهنية أو الحينية (الحينونة), فالحداثة هي حركة الحدوث, التحديث والعصرنة, حركة المسار الاجتماعي, حركة تباين تعقلن وتعلمن.

– أو الحداثة هي غير مسار التصنيع ذاك أن الحداثة في أوروبا سبقت التصنيع وتقدمت عليه على المستوى الفكري, فيما تقدم مسار التصنيع في اليابان و لم توجد حداثة على صعيد الاعتقادات والعادات.

– أو الحداثة هي قطع معرفي, علمي وعلماني, مع الموروث (قطع أوروبا مع تعاليم الكنيسة) مثلا, وانفتاحه على العلوم اليونانية والعربية وإعلانها بلسان "ديكارت" : « أنا أفكر» تاريخ مولد الفرد الحر, في القرن (16م). والحداثة تقابلها الأصالة وما يتصل بها من أصوليات وحركات ارتجاعية.[13]

– وحديث (Moderne- Modern):

– الحديث والمحدث من الأمور والآراء هو الحديث الطارئ منها, والذي لم يكن معروفا ولا شائعا، وهو يستعمل إما للمدح فيدل على تفتح الفكر وإطلاعه عىى ما جد من المعارف وإعتاقه من التقليد, وإما للذم فيدل على الطيش والإنسان وراء كل جديد في الحاضر ومن دون تعقد في الماضي. والفلسفة الحديثة تبدأ في أوروبا في القرن (16م) وفي العالم الإسلامي في القرن (14م).

– تحديث: (Modernisation Modernization):

– التحديث في الميدان التقني هو ترك استعمال الوسائل القديمة لقصورها وتعويضها بوسائل جديدة متقدمة, وفي الميدان الثقافي هو ترك الأفكار القديمة لفسادها واعتمادها المعارف الجديدة المتقدمة, وترادفها والعصرنة.[14]

2–3– في الاصطلاح:

– في الفلسفة:

في تاريخ الفلسفة تعني : "الحديثة " نقطة البداية زمن الحداثة الغير الثابت والواضح :« أي يجب أن تعارض أي شيء عتيق تتبع بعكس وبدقة أكبر ظهور

فكرة أخرى مثل النهضة الفكرية التي قام بها الفيسوف " ديكارت "عى أفكار القديس "أوغسطين", والذي عرف عصره "بعصر التنوير"», وما يؤكد الحداثة وجود تردد في الجمالية نفسها بغض النظر عن الخلافات بين القدماء والمعاصرين؛ والتردد مختف مع " بود لير" :« الحديث هو الحديث», أو مع " أبو لينير" :« أن مشروع الحداثة يعني ما هو المطوب في البحث والتقدم ». [15]

2-4- كرنولوجيا: [16]

في البداية كانت تعني تحديد الصفات الثابتة التي أصبحت تدريجيا " الحديثة ", ومع ذلك فإنه يمكن تحديد منشأ الحداثة في القرن (16م) في أوروبا وحدها؛ حتى لو كان التأثر لا حقا أجزاء أخرى من العالم, حتى الدعوة إلى أن "التحديث الاقتصادي"؛ وأثار هذا التقارب الحديث لبروتستانتية (وميلاد الرأسمالية), نتيجة الاكتشافات العمية وإيديولوجية التقدم وبغت الحداثة ذروتها في "عصر التنوير".

ثم تطورت النفظة من مفهوم " الحداثة " إلى مفهوم "مابعد الحداثة " وشروط " ما بعد الحداثة " حيث وفقا " ليفي بريل" عالم الأخلاق أو العادات في دراسة سوسيولوجية وإيجابية لكل المبادئ الأخلاقية التي تحكم المجتمع, وينبغي أن تحل محل النظرية الأخلاقية, مع اختلاف القواعد عى القواعد عى أن تكون غير مشروطة.

- وانطلاقا من القرن السادس عشر الميلادي, لفظ "حديث" أصبح مستعمل بكثرة منذ القرن العاشر في المساجلات الفسفية أو الدينية, ويكاد يستعمل دوما بمعنى ضمني, إما لعبي (انفتاح وحرية فكرية معرفة أحداث الوقائع المكتشفة أو أحداث الأفكار المصاغة, غياب الكسل والرتابة.[17]

- وبالمعنى التقني, الحديث يتعارض مع الوسيط (وأحيانا باتجاه عكسي, مع المعاصر): "التاريخ الحديث" هو تاريخ الوقائع التالية لسقوط القسطنطينية, في سنة

1453م؛ "الفلسفة الحديثة" هي فلسفة القرن السادس عشر والقرون التوالي, حتى أيامنا مع ذلك غالبا ما يطلق على "باكون" و"ديكارت" اسم مؤسسي الفسفة الحديثة.[18]

وعند المفكر "طه عبد الرحمن" المقصود به: "حداثة القيم" لا "حداثة الزمن" أو" روح القيم" لا " روح الأشياء", ومعنى أن الحداثة أو روح الحداثة :« هي مجموعة القيم ومجموعة المبادئ التي يكون هذا الواقع تجسيدا لها, وتطبيقا لها بمعنى ينبغي أن نبحث عن هذه المبادئ و هاته القيم التي يعد الواقع تطبيقا لها». وهذا المفهوم يعتبر مفهوم مبتذلا؛ إذا لم ننقل المبادئ التي تعرف بها الحداثة الغربية مثل (مبدأ الفردانية , ومبدأ الذاتية, وما إلى ذلك....)؛هذه مبادئ روح الحداثة عند الغرب, إما عندنا فقد حدد لها المفكر"طه عبد الرحمن" مبادئ أخرى هي(مبدأ الرشد: لا تقبل وصاية أحد عنى تفكيرك, ويتفق هذا مع تصور التداولي الإسلامي, ومبدأ النقد أو الاعتراض: والذي كان موجود عند المسلمين, وفي مجال التداول الإسلامي, ويعتبره حق من حقوق المتلقي لإثبات رأيه وبمعنى آخر القدرة على مراجعة كل شيء؛ ومبدأ الشمول: أي أن الحداثة من صفاتها أنها تنتشر في المجتمعات كلها, ولا يمكن حصرها في مجال محدود), وهذه المبادئ الثلاث ينبغي أن نأخذ ها كمسلمات في مقابل المبادئ أو المسلمات التي أخذها الغرب إذا أردنا أن نكون حداثيين.

وبمعنى آخر يقول المفكر "طه عبد الرحمن": الحداثة أو روح الحداثة :«عملية جمالية أصلا, يعني تنشأ الجديد وتولد, وتبدع, وتخرج أمورا يندهش لها الإنسان الآخر, ويتلقاها وكأنها تأتيه بقيم جديدة ».[19]

مكامن الحداثة في الفكر العربي الإسلامي:

أ- في القرآن الكريم:

تكمن حركة التحديث في التصوف الإسلامي كحركة أدبية وكلامية وعقلية نشأت في الإسلام من خلال مراحل التصوف, وتجدد معاني التوحيد الحقيقي عن طريق المعرفة أو الحب, سواء عن طريق اعتياد الزهد أو عن طريق طقوس الوجد المؤدي إلى الغياب عن الحضور, حيث كان القرآن لكل مسلم ولصوفي خاصة « قاموسه الجامع بلا منازع, ومرجع كل عمومه, ومفتاح تأملاته الكون», هكذا قال" لويس ما سينون".[20]

ولقد لعب الصوفية دورا هاما في تطور وتحديث علوم القرآن, فطريقتهم في التفسير شاملة, من المعنى اللغوي البسيط إلى التأويلات المصاحبة للرموز والصور الإستعارية, دون لأن يكون هنا إنكار للمظهر الخارجي لكلمات القرآن.[21]

2–في الفن:

عرف التاريخ الإسلامي عددا كبير من الطرق الصوفية كالقادرية و الرفاعية والسهر وردية والشاذلية البدوية والدسوقية والمولوية والنقشبندية والبكتاشية و اليونسية, وقد أنقرض بعض هذه الطرق وبقى البعض الآخر, ودلائل الحداثة في الفكر العربي الإسلامي تتضح لنا في هذا المجال مما كتبه حجة الإسلام "أبو حامد الغزالي" في كتابه "إحياء علوم الدين" في الحديث عن الطرق الصوفية والسماع لاسيما في المجلد الخامس. لكن في عصرنا الحالي غالت بعض الطرق في استعمال هذه الوسائل التي أنتجها عصر الحداثة التقنية والتكنولوجيا, مما جعل الطرق تميل عن الغاية المقصودة من وجودها.

وإذا أردنا الوقوف عند بعض الفنانين العرب الذين تأثروا في فنهم بالأبعاد الصوفية من كلمة ولحن وسلوك رغم عدم كونهم زهاد أو صوفية بمعنى الكلمة, نذكر الفنان السوري "بشار بن زرقان" الذي بذل جهدا كبيرا في إحياء الشعر

الصوفي من خلال قصائد (ابن الفارض, ابن عربي, ورابعة العدوية...), وموسيقى الشعر الحديث؛ وإلى جانب هذا جمع الفنان موسيقاه بالفن التشكيلي لتبرز لنا العلاقة القوية والمنافسة بين التصوف والحداثة.

جدلية العلاقة بين التصوف والحداثة :

أ- العلاقة بين الشعر الحداثي والتجربة الصوفية:

أن التجربة الصوفية أسهمت في تفعيل المخيال الشعري, وأزكت روح الغموض فيه, وفصلت العرفانية على البرهانية والإشراق على التذكر, رغما ما يجمعهما وهو التمرد على سلطة العقل؛ والمفكر "أدونيس" كرس خطابه الشعري والنقدي لتقويض سلطات ثلاثة تتحكم في الوعي العربي سلطة (النص الديني- النص التراثي- العقل السياسي), لذا يقول الناقد الجزائري "سفيان زدادقة" أن المفكر "أدونيس" عمل بأسلوب قائم على تفكيك الهوة بين النص والواقع نقدا – وهذا من منطلق آلية من آليات الحداثة الغربية ألا وهي آلية التفكيك- وأخطر ما عمله "أدونيس" هو نقله للخطاب الصوفي من دائرة الإلهي إلى دائرة الإنساني, مطوعا إياه لينسجم مع خطاب الحداثة السريالية ومبادئها.

ويرى الباحث"منصور إبراهيم" إن كل من الصوفية والحداثة الشعرية تبحثان عن غايات مشتركة, منها الدعوة إلى الصفاء والنقاء, فالمتصوفة والشعراء استعملوا اللغة الشعرية الإيحائية, وذلك للتعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومقاوماتهم كل بمجاهداته الخاصة به, وبذوقه وباتصاله وبانفصاله, بل أن التكرار وهو من مميزات الشعر الحديث سمة لازمة في أوراد الصوفية وأذكارهم.[22]

كما أن لكلا منهما الصوفي والشاعر معاناته وقلقه, وبحثه المتواصل عن العدل والحقيقة, ولكل منهما تأمله ومكابدته واغترابه ووحدته, وترقيه للحظة الإلهام أو

التجسي, بل أن هناك من رأى أن أهل الفن كأهل الطريق, وفي كيبهما معاناة داخلية وصراع مع الذات للوصل إلى عمق التجربة....[23]

ب- التصوف بين ثنائية الحداثة والشعور الديني:

- **البعد الإنساني في ظل تحديات الحداثة:**[24]

في الوقت الذي ساهمت الحداثة في إحداث نقلة نوعية في تاريخ البشرية حيث انتقلت بها من مرحلة التفكير الخرافي والأسطوري إلى مرحلة التفكير العلمي, في الوقت نفسه ساهمت في القضاء على "الشعور الديني للإنسان" ونشر الخواء الروحي والتفكير المادي لديه, ومسح هوية الإنسان وخلق أجيال ضائعة معنى لبهوية والأخلاق أو الهدف من الحياة.

- **الشعور الديني والتصوف:**[25]

لقد أختلف الفلاسفة والمفكرون حول سبب نشوء الأديان, فإذا كان البعض يرجعه إلى الخوف فالبعض الآخر يرجعه إلى الرغبة في رضي الله وحبا له وعشقا فيه لذاته سموها بعبادة الأحرار, فإن ثورة الحداثة التي أنهت التفسير اللاهوتي للعلم والكون ساهمت في قيام المجادلات اللاهوتية العقيمة وزاد الأمر حدة الأحزاب الدينية التي تشكلت عبر الخلافات السياسية ومناطق النفوذ الاقتصادي والسياسي مما أفقد الناس الثقة في الكثير من المسائل الدينية المرتبطة بالإيمان.

وعليه فأن الخطر الذي تواجهه المجتمعات العربية الإسلامية لا ينحصر في الحركات الأصولية أو التعصب الديني بقدر ما ينحصر في أمراض الحداثة حسب وصف المفكر "علي حرب" في الديار العربية والمفكر الفرنسي "جاك دريدا" في الديار الغربية وغيرهم, من اللذين نبهوا من خطر الحداثة على مستقبل البشرية؛ إذ رأوا في التصوف والعرفان البديل الروحي في الرد على التنظيمات الدينية المتطرفة

والتي فجرت الرأي العام ضد الإسلام والمسلمين خصوصا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر.

ج- مواقف غربية من الحداثة الصوفية:

- **الاجتهاد الروحي وما بعد الحداثة:** [26]

يقول الأديب الفرنسي "أندريه مالرو" : «أن القرن الحادي والعشرين سيكون قرنا دينيا, أولن يكون», والتي استوحى على منوالها الباحث الجامعي الفرنسي " أريك جفروا" – باحث متخصص في دراسة التصوف الإسلامي – والذي لا يخفي انتمائه إليه, وقد ألف كتابا بعنوان "الإسلام سيكون روحيا أو لن يكون", وهو في هذه الدراسة يتجاوز المنحى الأكاديمي الوصفي والتجربة الباطنية ليقدم مشروعا كاملا و متكاملا, لإحياء علوم الإسلام, وتجديد أو تحديث مقربة التدين من خلال نموذج "الاجتهاد الروحي" الذي يقدمه بديلا من "الاجتهاد الفقهي" المحدود, ويراه المسلك الملائم لحقيقة "ما بعد الحداثة".

وهذا من خلال التركيز على ثلاث إشكاليات جوهرية:

- الأولى: "قلب القيم" في التجربة الإسلامية, أو ما يسميه البعض اليوم "بحرب القيم".

- الثانية: تتعق بإمكانية إخراج التصوف من قالبه الباطني لتطبيع وضعه المعرفي داخل الحقل النظري تأويليا وإبستومولوجيا, فالتصوف عند "جفروا" ليس عادة لغة رمزية شاعرية يحتكرها خاصة الخاصة, وإنما يتأسس على مجموعة من الأدوات النظرية والمنهجية التي يمكن أن تصاغ بلغة مفهومة للجميع.

- الثالثة: تتعلق بالمرور من الحداثة الفاقدة للروحية إلى مابعد الحداثة المستعيدة للروحية , والواقع أن"جفروا" ليس أول من طرح هذا التصور بل سبقه إليه بعض

الفلاسفة والمفكرين لعل أبرزهم هو الفيلسوف الإيطالي "جاني فاتيمو" الذي أعتبر أن انهيار الميتافيزيقا يدشن أفقا جديدا للروحية بدل القضاء عليها.

د- الحركة الصوفية و مابعد الحداثة:

إن الحداثة الأدبية أو الجمالية ليست أكثر من بدعة ستزول حتما عندما لا تجد من يستهلكها بسب انفصالها عن الواقع الاجتماعي للأمة العربية الإسلامية, وهذا راجع لغياب عدة أسباب لتأسيس مرحلة ما بعد الحداثة أهمها:

- ظروف التمايز بين الثقافات المتدينة وغيرها.
- غياب صفوة في المجتمع تحملت على عاتقها مغامرة والإبداع والتطور بعيدا عى دائرة العلمنة والتبعية الاستهلاكية.
- الصراع الذي تخوضه مابعد الحداثة الجمالية نفسها مع مؤسسات الحداثة الثقافية التي قادت التحديث الأدب المحلي, لا سيما ما يتعلق بالتاريخ واللغة ومفهوم الهوية الوطنية, وهذا ما يعمل على تحقيق المشروع الصوفي الذي أخذ يتغير تحت وطأت الضغوطات المختلفة (الحداثة – العولمة – المعاصرة – التقنية....وغيرها).

هـ- منطلقات القراءات الحداثية عند الغرب وانعكاساتها على التصوف الإسلامي والشعر العربي :

كان المتصوفة قادة الثورة اللغوية في التاريخ العربي, ويمكن القول إن بداية الحداثة في تاريخ اللغة العربية, انطلقت مع كلام المتصوفة, إلى اليوم يعتبرون سادة عىم اللغة, ومازال تأثيرهم قويا في الشعر الحديث, في الأدب المعاصر عموما, وللأسف فعلا أنه لم يأت, منذ أيام المتصوفين العرب إلى اليوم, ومن جاء وأستطاع أن يفجر اللغة ويتفوق على اللغة الصوفية؛ ومن المتأثر بحداثة اللغة الصوفية الشاعر "أدونيس" كما يسير الباحث "عقبة زيدان".[27]

ويرى الناقد الجزائري "سفيان زدادقة" في كتابه "الحقيقة والسراب" (الصادر عن دار العسوم ناشرون –2008), ومن خلال قراءة عميقة لما يسميه البعد الصوفي عند "أدونيس", إذ يشر إلى دور هذا الشاعر المؤسس في إرساء دعائم حركة الحداثة الغربية في الشعر, وعلاقته المعقدة بإرث الحضارة الغربية وفلسفاها, وتأثره بها يبدو واضحا من خلال موقفه القائم على التفكيك الموازن بين الصوفية المشرقية كتجربة تسعى إلى تجاوز الشريعة، وبين السريالية الغربية كحركة تعمل عى تجاوز العقل والانصهار في الحلم, فالأولى تكرس مبدأ الكتابة الوجدانية القائمة عى الشطح, والثانية ترسخ مبدأ الكتابة الآلية القائمة على التداعي الحر.

ك- تناقضات الحداثة الغربية:

- **أزمة المفهوم:**

أنها ليست:« مفهوم سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوم تاريخيا يحصر المعنى, وإنما هي صيغة التقليد, أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقيدية». [28]

- **أزمة الفوضى والاختلاف:**

يرى الباحث والناقد العراقي " كريم الوائلي" في مقال – نشرته له "مجة ديوان العرب", أكتوبر 2006- بعنوان " تناقضات الحداثة العربية ": أن الحداثة تنطوي عى قدر كبير من الاختلاف الجذري مع الأسس التقليدية للثقافة والفن في الغرب, [29] وتعبر الحداثة الغربية على الفوضى الفكرية والحضارية التي عمت الحياة, والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى, فهي ليست أحادية اللغة ولا أحادية الأصل, وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة بل متعددة اللغات والأصول, ونتاج مراحل زمنية متداخلة. [30]

ل- مأزق الحداثة العربية:

• يرى المفكر "أدونيس" أن مأزق الحداثة العربية يتمثل في ثلاثة نقاط أساسية :

- أولا: الشعور بأن هناك انفصام بين الدارسين العرب وتراثهم الفكري وهذا يشير إلى بين ما سياسي فكري وفني, يتمثل السياسي في الحركات المناهضة لسسطة(الخوارج, الزنج, والقرامطة), وفكريا بالتصورات الاعتزالية و العقلانية والإلحادية والتصوف.أما التيار الفني فقد أبطل القديم وتجاوزه, وتحول فيه الإبداع إلى جهد إنساني يمارس فيه الإنسان"عملية خلق العالم".[31]

- ثانيا: يقول "أدونيس" :«...فجميع ما نتداوله اليوم فكريا وحياتيا , يجيئنا من هذا الغرب, أما فيما يتصل بالناحية الحياتية فليس عندنا ما نحس به حياتنا إلا ما نأخذه من الغرب, وكما أننا نعيش بوسائل أبتكرها الغرب فإننا نفكر بلغة الغرب من (نظريات, مفهومات, مناهج تفكير, ومذاهب أدبية, الرأسمالية, الإشتراكية, الديمقراطية, الجمهورية, اللبرالية, الحرية, الماركسية, الشيوعية, القومية, المنطق, الدياليكتيك, العقلانية, الواقعية الرومانطقية, الرمزية, السوريالية)». [32], وهذا معناه أن جزء من حداثتنا في جوهره حداثة اغترابية, بمعنى مغتربة عن الواقع الاجتماعي ومتعالية عليه, كما هي متعارضة مع التراث الأصيل.

- ثالثا: أن هناك حداثة "أنتلجنسية" بمعنى حداثة نخبة معينة يتداولها مثقفين لا علاقة لأفكارهم بواقعهم إذ لا يعبرون عنه ولا يؤثرون فيه, يقول المفكر المغربي"محمد عابد الجابري" :«أن هذه الصفوة فئة قلية جدا وغير مؤثرة التأثير الكافي في واقعنا الثقافي، إن الكتاب الذي يصدر بيننا و يؤلفه واحد منا نتداوله فيما بيننا نحن فقط, ولا يوزع منه إلا حوالي ستة آلاف فقط في شعب يزيد عبى مائة وخمسون مليون». [33]

• ويرى المفكر التونسي"أبو يعرب المرزوقي" أن الحداثة نوع من التصوف الدنيوي, لذا رفض اعتبار التصوف علاجا لأزمة المسلمين, باعتباره تكريسا لسلطة الاستسلام والخنوع لحساب القطب, متنافيا مع رسالة الإنسان كما ذكرها القرءان في استعمار الأرض واستخلافه عليها, وهذا معناها الاستسلام لسطة خارجة عن المتصوفون, واتخاذها وسيطا بينهم وبين ربهم, والتخلي عن كل عمل والتفرغ للعبادة فقط, وهو ما يتنافى مع روح الإسلام.

وعن التصوف وأزمة المعاصرة, يقول: أن هناك نوعين من المعاصرة (الفعية والانفعالية):

– الأولى: عندما يعاصر الإنسان ذاته من خلال المطابقة بينه وبين منتوجه.

– الثانية: تحدث للآخرين بإتباع المعاصر لذاته واتخاذه مثلا عليهم الإقتداء به, وهي ما يعرف بمصطلح "العولمة" في سياقها العالمي.[34]

• ويقول شيخنا " يحي بن معاذ " رحمه الله تعالى:« يابن أدم لا يزال دينك متمزقا ومادام قلبك يحب الدنيا متعلقا». {الصفوة:93/4}, وهذا ما يعكسه سطان المتصوفة رحمه الله "إبراهيم بن الأدهم" [35]:

نرقع دنيانا بتمزيق ديننا ** فلا ديننا يبقى ولا ما نرقع

فطوبى لعبد أثر الله ربه ** وجاد بدنياه لما يتوقع

الحداثة في ميزان النقد واقتراح الحلول:

• أولا : المفكر "طه عبد الرحمن"

– النقد:

أن المفكر "طه عبد الرحمن" وتأسيسا على مذهبه الأخلاقي ينتقد الحداثة الغربية وعقلانيتها العلمية ....والتقنية مطالبا بقيام نظرية أخلاقية جديدة تستبدل السيادة

عبى الطبيعة بمفهوم "المسودية لسيد الكون" فالسيادة على الطبيعة نتج عنها الأضرار بالأخلاق الدينية, نتيجة الإقصاء أو الاستبدال أو الاستيلاء, والتي انعكست أثارها على النظام العلمي الذي لم يبلغ مراده من وراء قطع صلته بالأخلاق.[35]

– الحل:

يكمن حسب رئيس "منتدى الحكمة " في إنشاء نظرية أخلاقية ترتكز على الدين...وهي نظرية تستبدل وهي نظرية تستبدل مكان " التعقل" مبدأ "التخحق" الجالب للحكمة المؤيدة, وتستبدل مكان صفة "التنكر" مبدأ "التعرف "الجالب للبصيرة المسددة, وبما أن الحكمة المؤيدة لا تحصل إلا بترك العمل بمبدأ السيادة على الكون , وبالإقرار بهذه السيادة والدخول في الشعور بحال المسودية لسيد الكون أو قل حال العبودية له, فقد جاز تسمية النظرية المبنية على " التخحق" المفضي إلى الحكمة المؤيدة وعلى "التعرف" المؤدي إلى "البصيرة " المسددة بإسم نظرية "التعبد" فالتعبد إذن عبارة عن الجمع بين "التخلق" الحكيم والتعرف البصير.

- **ثانيا : المفكر "عبد الوهاب المسيري"**

– النقد:

يعترف المفكر"المسيري" بأن الحداثة الغربية حققت نجاحات أكيدة لا يمكن حصرها, ولكن سقوطها في الجانب المادي المبني على مرجعية فلسفية واحدية مسوية بين الإنسان وعالم الأشياء والسلع لا علاقة له بقيم الخير أو الشر...ولهذا وصف "المسيري" "الحداثة" قائلا: «بأنها منفصلة عن القيمة, فأنتجت لنا إنسانا جديد كل الجدة عن الشخصية التقليدية؛ فصور الإنسان الكامنة في الحداثة المنفصلة عن القيمة هو الفرد صاحب السيادة الكاملة», وهذا أدى لظهور نزعات

معادية للإنسان لا تعترف بكينونة بشرية, ولا بقيم إنسانية متجاوزة لمادة, إذ حققت هذه النزاعات جرائم مروعة ضد الإنسان مثل الحرب العالمية , وإلقاء القنبلة النووية ....وغيرها.

– الحل:

يتجلى لنا في إنسانية الباحث المصري الإسلامية في القيمة المركزية, والتي جعلت الإنسان معيارا لقياس التقدم الذي تدعيه الحركة الإنسانية في حضارة عصر الحداثة وما بعد الحداثة, وهذا التجديد في مستواه الفكري قائم على أنقاض النظرية الماركسية في نظريتها التجزئية للإنسان, لكن نظريته قائمة على الوحدوية لا التجزئية المتأثرة بمبادئ الحداثة الغربية القائمة على الفصل بين الجسد والروح, والعاملة على موت الإنسان؛ ولا يعتبر المفكر "المسيري" أول من تحدث عن الإنسان, وإنما سبقه في ذلك العديد من الفلاسفة خاصة أعضاء المدرسة النقدية. إذ يتقاطع في طرحه مع "ماركيز" و "هابرماس" و "أيريك فروم" ... وغيرهم في تشخيص واقع الإنسان الحديث الذي يبحث عن جوهره وكينونته الضائعة في عالم التقنية والبيروقراطية والترشيد الآداتي.

ويقول الباحث "نوفل بن براهيم" في دراسة نشرها بعنوان"التصوف الفر نكو أمريكي الجديد في المغرب – جذور وحقيقة": يبين خطر التصوف الفر نكو أمريكي العماني في المغرب العربي من خلال دعم الولايات المتحدة الأمريكية, وتوصياتها من خلال مركز البحث المهتمة بدعم التصوف وتكوين دعاته وتدريبهم حتى يكونوا في مستوى مواجهة ما يسمونه بالأصولية الإسلامية مثل مؤسسة "راند", وقد اعتراف المستشرق الشهير "برنارد لويس" المعروف بصهيونيته وعدائه الشديد للإسلام والمسلمين بأن الغرب يسعى إلى مصالحة (التصوف الإسلامي),

ودعمه لكي يستطيع ملء الساحة السياسية والدينية وفق ضوابط (فصل الدين عن الحياة) ولإقصاء الإسلام نهائيا عن قضايا (السياسة و الاقتصاد).

خـــــــاتـــمة:

إذا تعددت طرائق الحداثة في عصر العلمانية والعولمة, فأن الحداثة التي تتجذر في تراثنا الأصيل

والتي يمكن أن تعيد إحياء وتجديد وتشكيل هوية الإنسان في سياقاتها المعرفية والفكرية؛ هي طريق التصوف لأن طريقتهم تتم بعلم وعمل, وتتنزه بها النفس الإنسانية عن كل الرذائل , وهذا مالم يقع على يد جل مفكري ومنظري وعلماء العلمانية والعقلانية والعولمة والحداثة وما بعد الحداثة على حد سواء عند مفكري الغرب المنكرين لكل ما هو روحي, والمتشبعين بالماديات؛ أو عند مفكري العرب المغتربين والمنبهرين بنماذج الغرب الجاهزة, والمستوردين لما أنتجه هذا الغرب من بضاعة فكرية ومعرفية يتم اقتناؤها كألبسة جاهزة لواقع لا يربطها به أدنى صلة تداولية (لغة, دين, عادات, قيم, معرفة,....).

لكن التساؤل يبقى قائم حول مجالات تطبيق الحداثة الصوفية؟ هل تبقى منحصرة في الأدبيات الصوفية كالشعر المجال الوحيد، أم أنه يمكن توسيعها لتشمل مجالات أخرى كالتعليم، التربية، العمل...وإن كان ممكنا فما هي الطرق الأنجع لذلك؟

– الإحالات و الهوامش:

(*) أدونيس: فنان ثوري تميز بفكرة التمرد ضد المؤسسة الفكرية والدينية والثقافية القائمة.

Nathan. . - Gérard Durozoi-André Roussel, DICTIONNAIRE de philosophie1

France par I.M.E 2003 .P . 267. Imprime en

2- La rousse pluri dictionnaire, P. 927.

3- فروخ عمر، المنهج الجديد في الفلسفة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1970 ص 180.

4- الحسني ابن عجيبة، مصطلحات التصوف، أ ع و تق: عبد الحميد حمدان، مكتبة مد بولي، القاهرة، ط 1، 1999. ص 3 و أنظر أيضاً: الفاخوري حنا و خليل الجر، تاريخ الفلسفة العربية، ج1، دال الجيل، بيروت ، لبنان ، ط3، 1993.

5- خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الفلسفية، ص 103.

المرجع نفسه،ص 155.

6- راجع، خميستي سعد، أبحاث في الفلسفة الإسلامية، دار الهدى، الجزائر، دط، 2002، ص 24 و ما بعدها

7- حميدة عميراوي،بحوث تاريخية، دار البعث، قسنطينة،د.ط، 2001 ص60 وما بعدها

8- زرا رقة عطاء الله، ملامح التيار التربوي الروحاني، " الأسس و الأهداف "، مجلة دراسات العدد 09 جوان 2008، جامعة عمار ثليجي بالأغواط، ص 109.

9- راجع، عمر فروخ، المنهاج الجديد في الفلسفة العربية، ص 181 و ما بعدها، أنظر أيضاً : عبد الغني قاسم عبد الحكيم، المذاهب الصوفية و مدارسها، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1999، ص (27 — 38)، راجع أيضاً : محمد تركي إبراهيم، فلسفة الموت عند الصوفية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،ط1 2003،ص19—21

10- محمد تركي إبراهيم، فلسفة الموت عند الصوفية، ص(29 — 33).

11 - DICTIONNAIRE de philosophie . Opcit, pp 115. -

12- صليبا جميل, المعجم الفلسفي, الجزء1, دار الكتاب اللبناني, بيروت, 1982, ص, (454- 455).

13- خليل أحمد خليل, معجم المصطلحات الفلسفية, دار الفكر اللبناني,ط1, بيروت, 1995, ص(62-63).

14- يعقوبي محمود, معجم الفلسفة, الميزان للنشر والتوزيع, ط2, الجزائر,1998, ص33 .

15- DICTIONNAIRE de philosophie, Opcit, pp, 261,262

16-Ibid. p.262.

17 و18- قاموس لالاند الفلسفي, ص 822.

19- تلفزيون قطر الدولي, مالك التريكي, طه عبد الرحمن, مسارات (الحداثة, الجزء السادس), قناة الجزيرة الفضائية, قطر, 2006/06/19.

20- آنا ماري شيمل, الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف, منشورات الجمل, تر: محمد إسماعيل السيد رضا حامد قطب, ط1, ألماني, بغداد, 2006, ص32.

21- المرجع نفسه,الصفحة نفسها.

22- منصور إبراهيم, الشعر والتصوف, دار الأمين,دط ,القاهرة, 1999, ص146.

23- المرجع نفسه, الصفحة نفسها.

24- صالح عبد الله البلوشي, الإنسان بين الحداثة والشعور الديني, (مقال في ملحق نون بجريدة الشبيبة), عمان, بتاريخ:2011/05/09.

25- المرجع نفسه.

26- ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب, 2011/08/23, PM 23:18.

27- عقبة زيدان, التصوف والأدب واللغة, في ملحق ثقافي لجريدة الثورة, يومية سياسية, تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر, بتاريخ:2011/1/11 م.

28- محمد برادة, اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة, مجلة فصول,العدد الربع, 1984.

29- ينظر : مالكوم براد بري, الحداثة , تر: فوزي حسين, مركز الإنماء الحضاري, دط, سوريا,1995.

30- صالح جواد الطعمة,الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة, مجلة فصول, العدد الرابع, 1984.

32- أبو يعرب المرزوقي, الحداثة نوع من التصوف الدنيوي, ملحق بجريدة الدستور يومية سياسية عربية مستقلة, تصدر عن الشركة الأردنية, للصحافة والنشر,العدد 15791 السنة الخامسة والأربعون, الاثنين 25رجب 1432هـ الموافق لـ 27 حزيران 2011 م.

33- يحي بن معاذ الرازي, جواهر التصوف, جمع وتبويب, وشرح وتعليق, سعيد هارون عاشور, مكتبة الآداب,ط1, القاهرة,2006, ص 181.

34- طه عبد الرحمن, سؤال الأخلاق, ص(123).

35- المرجع نفسه, الصفحة نفسها.